

IL

MAESTRO

DI

COMPOSIZIONE

OS SIA

SÉGUITO

DEL

TRATTATO D'ARMONIA

DI

B. ASIOLI

DA CORREGGIO

Libro Primo



B. Asioli.

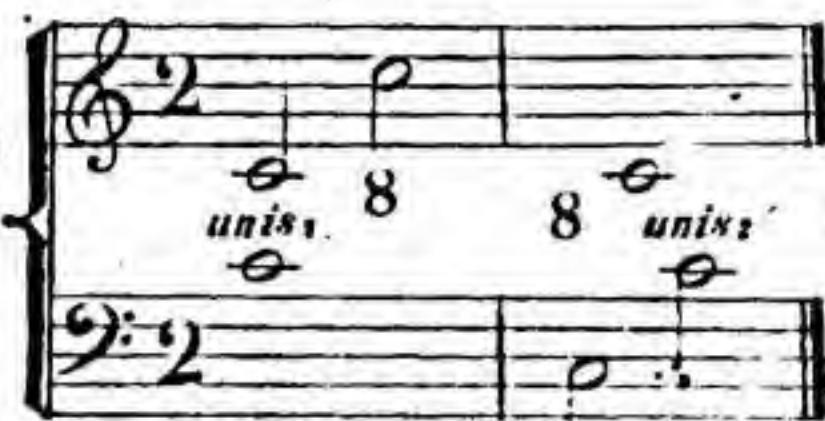
# INTRODUZIONE

Libro 1.<sup>o</sup>

## DELL' UNISONO E DELL' OTTAVA.

N. 1.

Unisono e suo  
complemento in 8.<sup>a</sup>



Unisono necessario  
nel fine del periodo della  
principal cantilena.



Ottava egualmente  
necessaria nel fine del  
periodo.



Ottava o unisono  
necessario sopra la Triade  
a 4. parti.



Ottava necessaria  
dopo la 6.<sup>a</sup> cecedente.



Ottava necessaria  
dopo la sensibile qualo  
ra il basso proceda  
alla Tonica.



Ottava necessaria dopo la nona  
allorchè il basso resta.



Ottave permesse  
per rinforzare al-  
cune parti.



Unisono generale





Ottave vietate perché usurpano il posto di un numero armonico.



(a) Posto usurpato.  
(b) Numero ricercato dall'udito.

Relazioni di ottave vietate perché trovansi nel tempo forte.



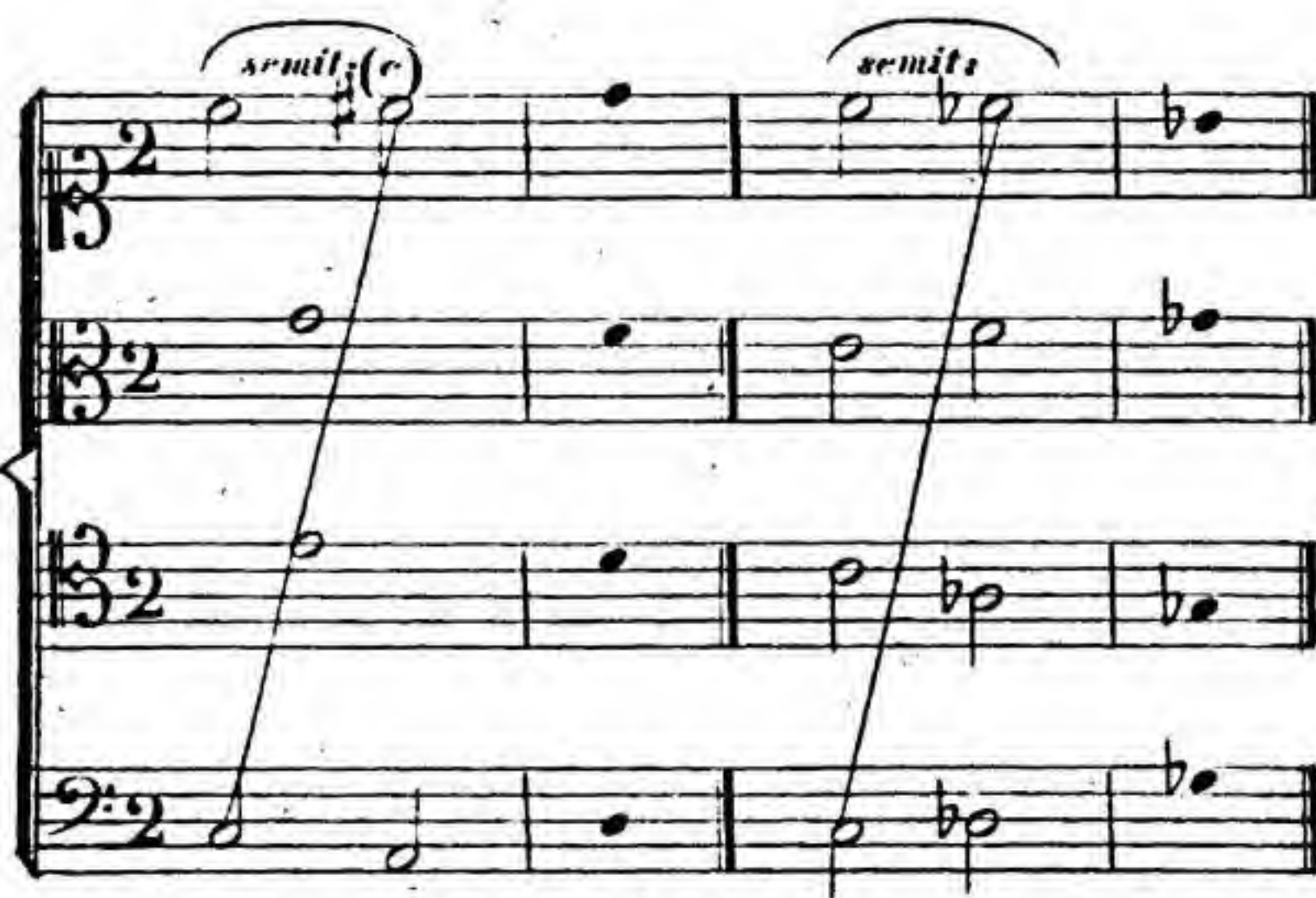
Relazioni di ottave permesse perché trovansi nel tempo debole.



## DEL SEMITUONO MINORE, E DELL' 8<sup>va</sup> ECCEDENTE E DIMINUITA.

N. 2.

Semituono necessario per modulare.



(c) Le corodiche e moleste relazioni di ottave eccedenti e diminuite fra le parti manifeste, diminuiscono di forza e sono tollerate, allorché cadono sopra di un accordo costituente il modo.

Salti di ottave eccedenti e diminuite esclusi dagli elementi dell' armonia e melodia.





### N. 3. DEL SEMITUONO MAGGIORE, O 2.<sup>da</sup> MINORE, E 7.<sup>ma</sup> MAGGIORE.

(a) 3.<sup>a</sup> maggiore forzata ad ascendere di semitono maggiore come nota sensibile.

(b) Il salto di 4.<sup>a</sup> ascendente nel basso, dietro l'ottava regola degli antichi sarebbe un errore col soprano di due otta-  
ve implicite; ma se si ascolta la piacevolezza dell'interval-  
lo e dell'armonia e si considera che la regola si appog-  
gia soltanto sull'imperizia del cantore, supponendo che  
ascenda di grado sopra un salto richiesto dal senso, si  
vedrà chiaramente quanto sia contraria alla ragione e  
alla libertà del senso.

(c) 3.<sup>a</sup> maggiore libera da qualunque obbligo.

Salti di 7.<sup>a</sup> maggiore esclusi dagli elementi dell'armonia e melodia.

### N. 4. DEL TUONO O 2.<sup>da</sup> MAGGIORE E 7.<sup>ma</sup> MINORE.

Tuono successivo.

(a) Qui si presentano le quinte e le ottave implicite proscritte dall'8.<sup>a</sup> regola, delle quali se ne farà  
quel conto che si è detto in addietro, ritenendo, che il moto retto di tali consonanze è troppo  
grato per non farne un libero uso.

Salti di 7.<sup>a</sup> minore ammessi negli  
elementi dell'armonia e melodia.

### N. 5. DELLA 2.<sup>da</sup> ECCEDENTE E 7.<sup>ma</sup> DIMINUITA.

Salti di 7.<sup>a</sup> diminuita.

2.<sup>a</sup> eccedente successiva

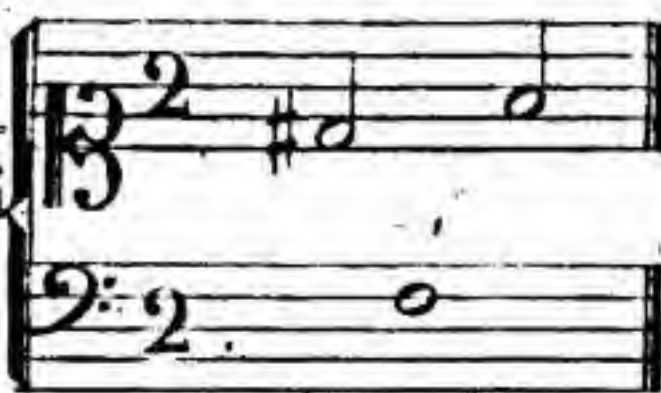
(c) La cattiva relazione corodica di tri-  
tono fra le parti superiori, si perde  
coll'impressione dell'accordo costi-  
tuenti il modo; ed è ancor meno sen-  
sibile nei salti di 7.<sup>a</sup> diminuita.



# DELLA 3.<sup>za</sup> DIMINUITA E 6.<sup>ta</sup> ECCEDENTE.

## N. 6.

Salto ascendente di 3.<sup>a</sup> di-  
minuita escluso dagli elementi  
dell'armonia e melodia.



Salto di 6.<sup>a</sup> eccedente escluso da-  
gli elementi dell'armonia e melodia.



3.<sup>a</sup> diminuita discendente  
ammessa negli elementi.

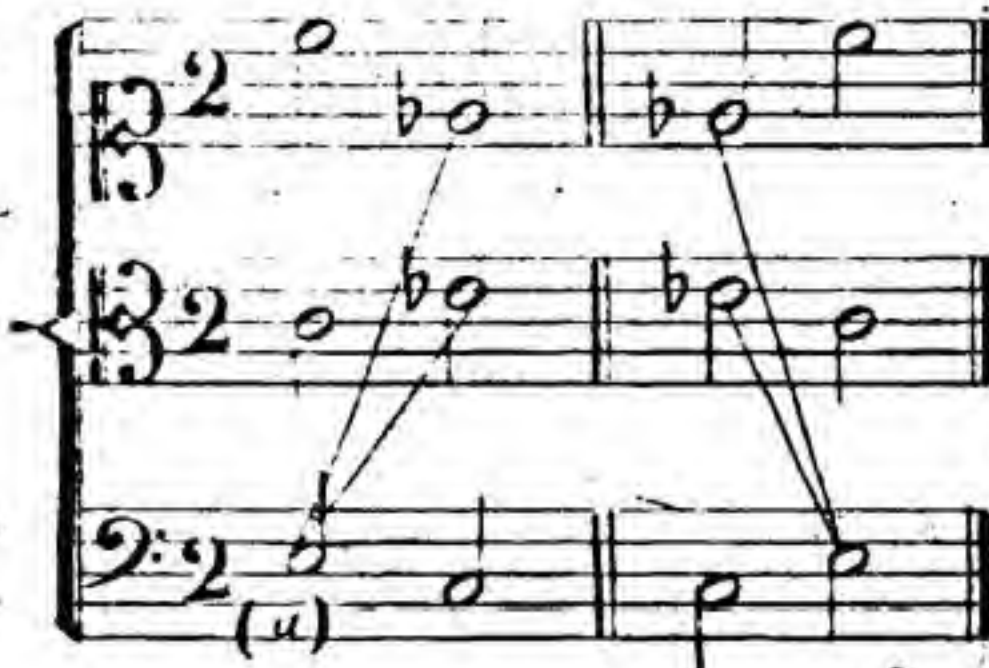


# DELLE TERZE E DELLE SESTE MAGGIORI E MINORI.

## N. 7.

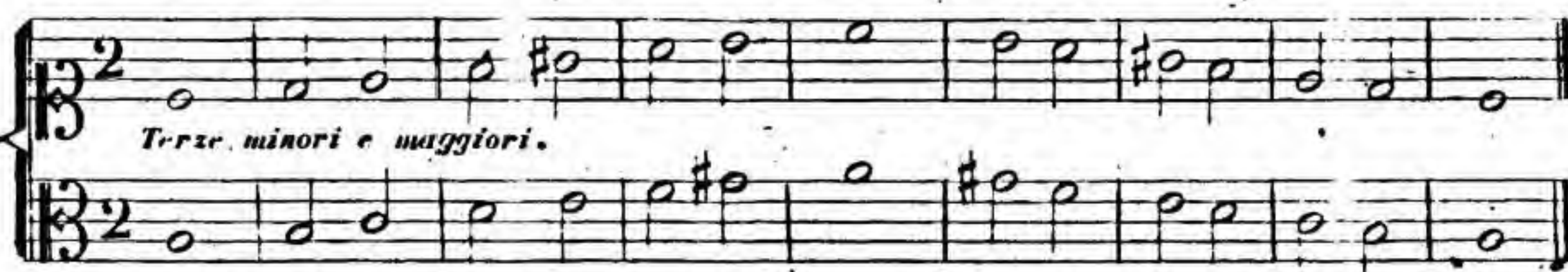
Salto di 6.<sup>a</sup> maggiore

Salto di 3.<sup>a</sup> minore.



(a) La cattiva corodica relazione di ottava dimi-  
nuita che nasce col cambio delle terze fra  
le parti è la peggior nemica del buon orec-  
chio, e perciò si dovrà evitare con ogni cura  
particolarmente fra le parti manifeste.

Terze e seste ascen-  
denti e discendenti contro  
la 4.<sup>a</sup> regola degli antichi.



Salto di 6.<sup>a</sup> minore.

Salto di 3.<sup>a</sup> maggiore.



(b) Si dirà egualmente della  
corodica relazione di 8.<sup>a</sup>  
eccedente, come si è det-  
to precedentemente della  
diminuita.



Terze e seste ascendenti  
e discendenti contro la detta  
regola.



(a) Agli accordi segnati\*  
vien sottintesa piut-  
tosto la 5<sup>a</sup> che la 3<sup>a</sup>,  
perchè questa è più ar-  
monica e determina  
meglio il modo.

### DELLA 4<sup>ta</sup> DIMINUITA e 5<sup>ta</sup> ECCEDENTE.

## N. 8.

Salto di 4<sup>a</sup> diminuita ascen-  
dente ammesso negli elementi.



Salto di 5<sup>a</sup> eccedente ascen-  
dente ammesso negli elementi.

Salto di 4<sup>a</sup> diminuita discen-  
dente ammesso negli elementi.





DELLA 4<sup>ta</sup> E 5<sup>ta</sup> NATURALI.

N.º 9.

Salto di 5<sup>a</sup> ascen-  
dente e discendente.Salto di 4<sup>a</sup> ascen-  
dente e discendente.Due quinte naturali  
di moto retto coperte,  
delle quali la secon-  
da trovasi sulla pro-  
ducete.Tre quinte naturali  
di moto retto coperte, la  
seconda delle quali è so-  
pra un accordo indican-  
te una fermata e la ter-  
za sulla 5<sup>a</sup> del modo, su  
cui l'orecchio si riposa.Quattro quinte na-  
turali di moto contra-  
rio coperte e permesse,  
benchè da questi salti  
non ne venga buon  
canto.Due quinte naturali  
di moto contrario, e  
manifeste.Due quinte di di-  
versa specie coperte.



Due quinte  
dell'istessa spe-  
cie coperte.



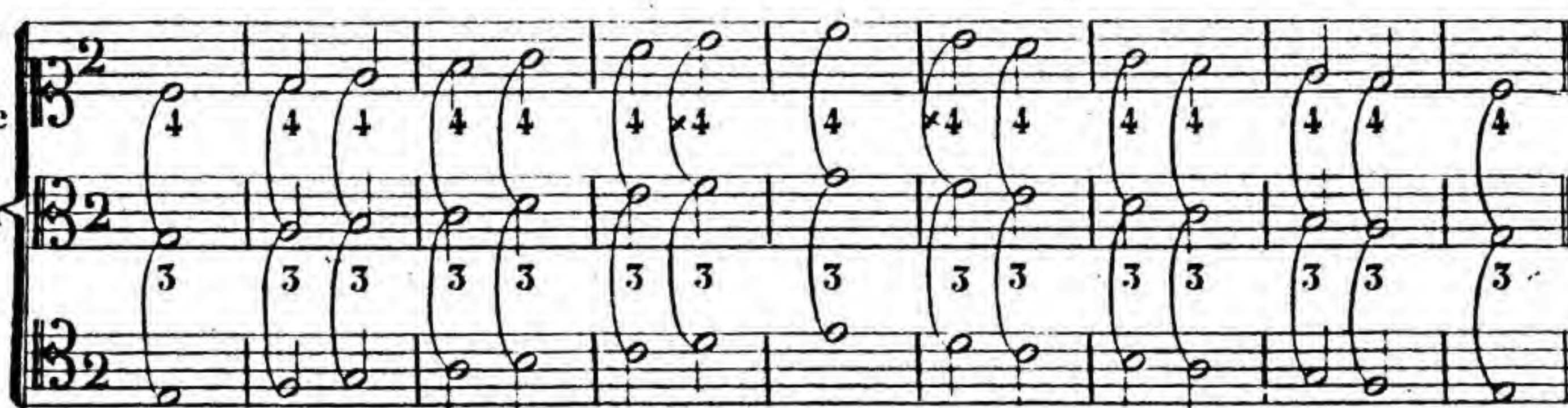
Due quarte di  
moto retto.



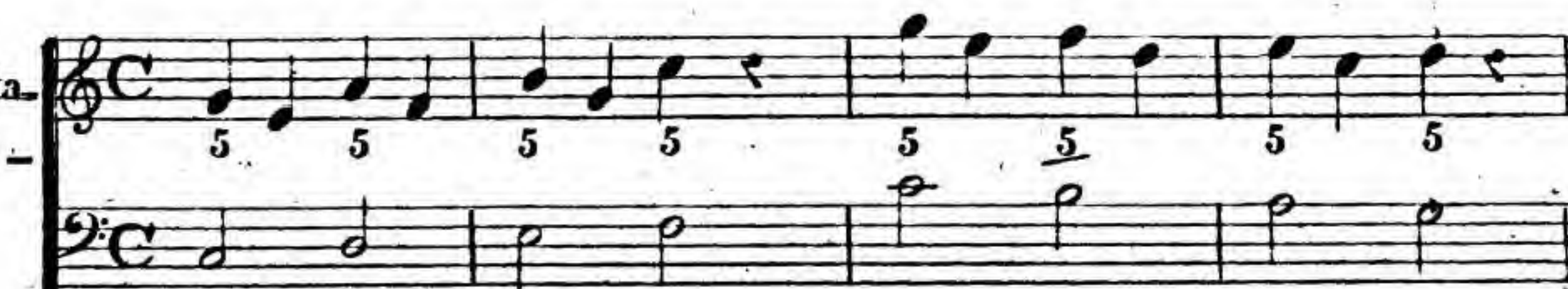
Tre quarte di  
moto retto e di  
diversa specie.



Serie di quarte  
di moto retto so-  
stenute da una 5<sup>a</sup>  
inferiore.



Relazioni di quinte vieta-  
te perchè cadono nel tem-  
po forte.



Relazioni di quinte per-  
messe, perchè cadono nel  
tempo debole.



Relazioni di quinte nel  
tempo debole, non buone  
in ragione della cattiva  
connessione delle armonie  
sottostanti.



Relazioni di quinte per-  
messe perchè l'una di que-  
ste cade sopra una frazio-  
ne di tempo non apprez-  
zata dall'udito.



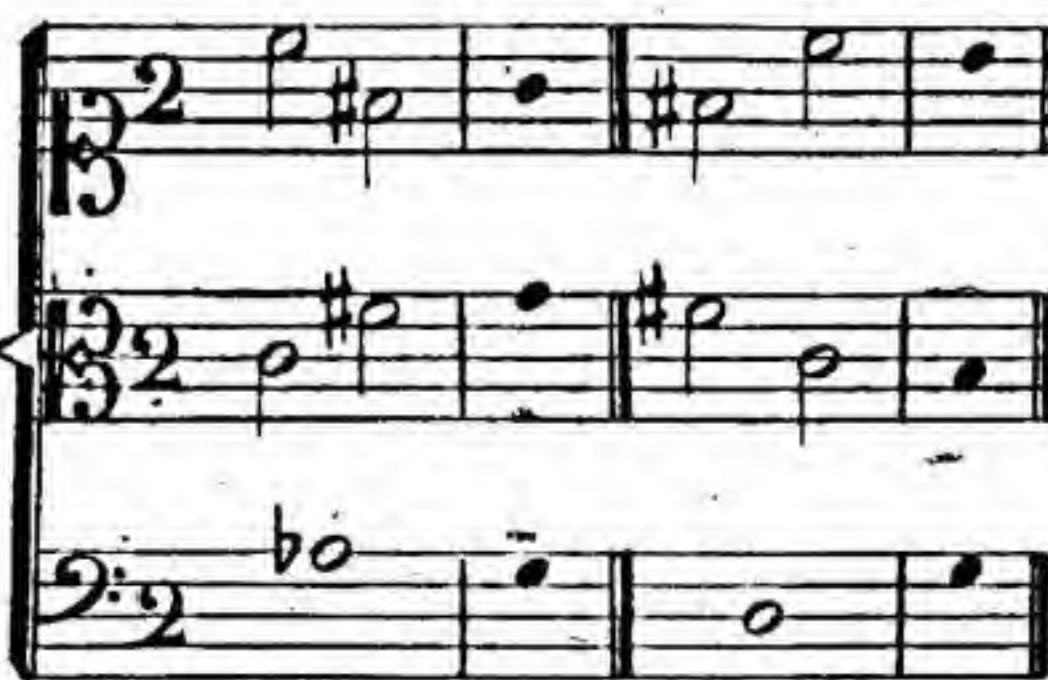


# DEL TRITONO, O 4<sup>ta</sup> ECCEDEnte E 5<sup>ta</sup> DIMINUITA.

*N. 10.*

Salto di 5<sup>a</sup> diminuita  
discendente e ascendente.

Salto di 4<sup>a</sup> eccedente  
ascendente e discendente.



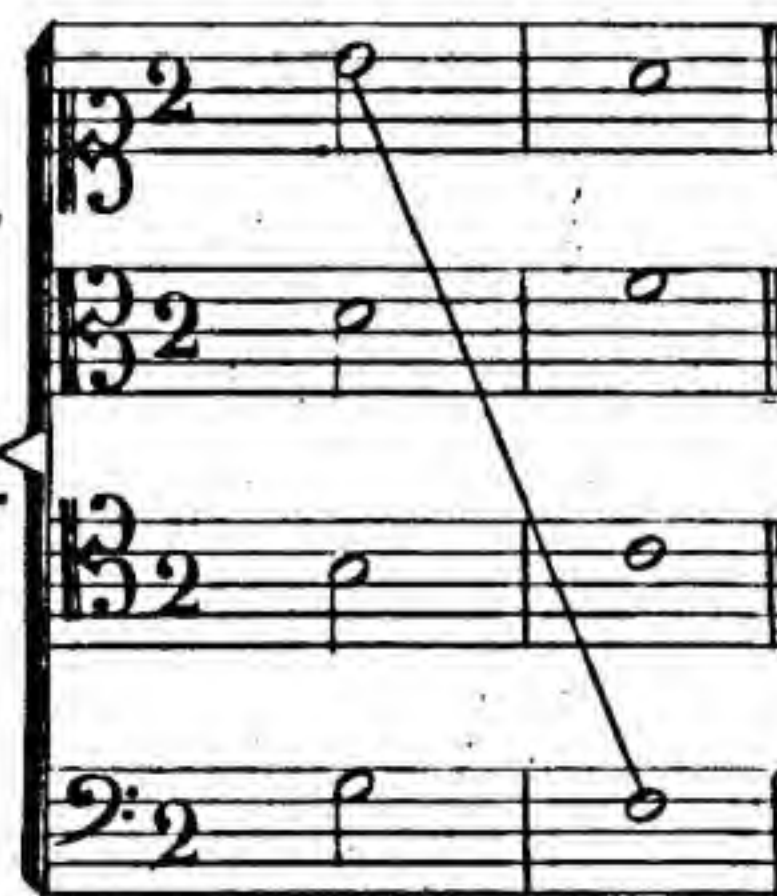
Relazioni monodi-  
che di 4<sup>a</sup> eccedente e 5<sup>a</sup>  
diminuita; prevenute  
dall'impressione del  
modo cui appartengo-  
no, e sostenute dell'ac-  
cordo costituente.



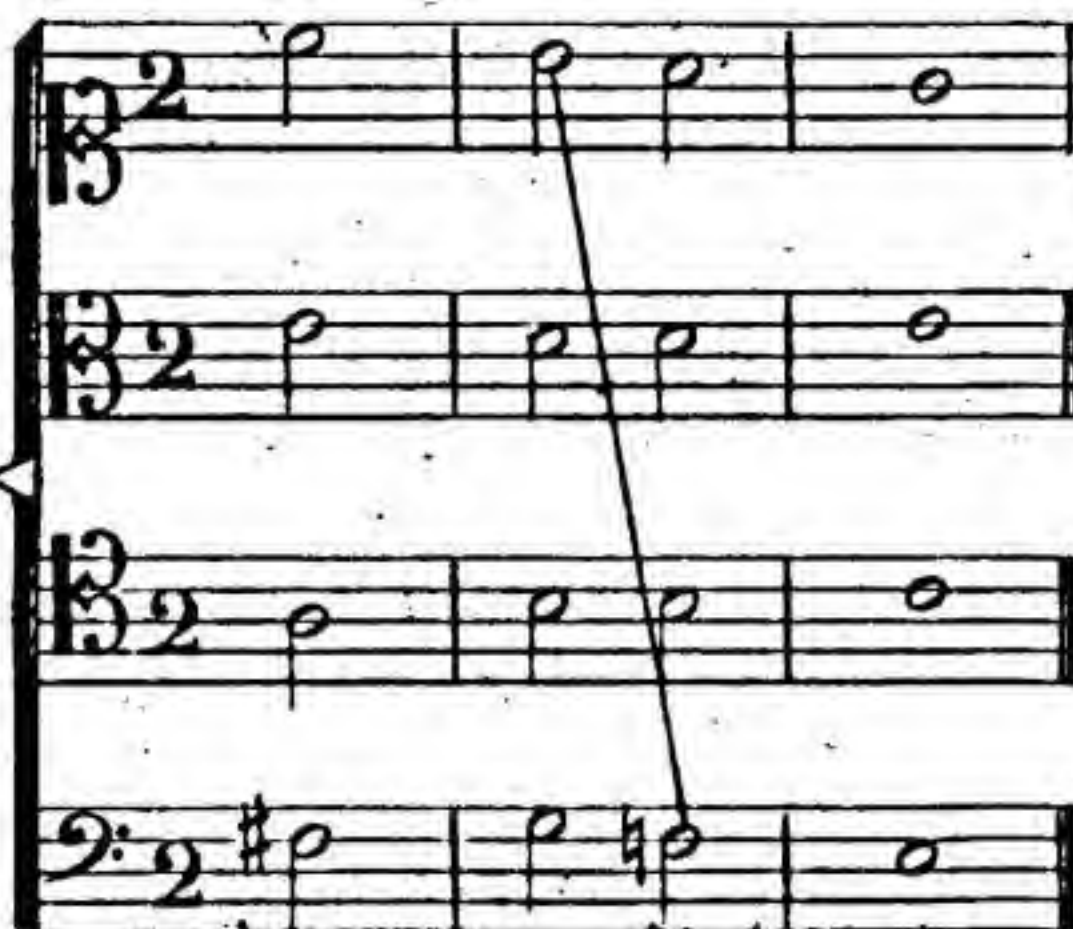
Relazione corodica ma-  
nifesta inenomata nella sua  
asprezza dall'accordo che  
ne costituisce il modo.



Relazione corodica ma-  
nifesta cruda oltremodo,  
perchè non trovasi su di un  
accordo che costituisca il mo-  
do, o tale almeno su cui po-  
ter riposare l'orecchio.



La stessa corodica  
relazione manifesta re-  
sa tollerabile, perchè  
ritrovassi sull'accordo  
costituente il modo.





TRIADE MAGGIORE PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

(a)

8 5 3 8 5 3 8 5

5 8 8 3 3 5 5 8

3 3 5 5 8 8 3 3

Per app: per est: per app: per est: per app: per est: per app: per est:

GENERATORE.

(a) Questa disposizione di parti, essendo indicata dal corpo sonoro, è anche la più naturale, e la più grata all'udito.

(b)

3 6 6 3 6 3

6 3 3 6 3 6

3 3 6 6 8 8

Per app: p:est: p:app: p:est: p:app: p:est:

1.º RIVOLTO.

(d)

6 4 8 6 4 8

4 6 6 8 8 4

0 0 4 4 6 6

Per app: p:est: p:app: p:est: p:app: p:est:

2.º RIVOLTO.

- (b) Essendo il 1.º rivolto sulla 3.<sup>a</sup> maggiore del fondamentale, converrà raddoppiare o la 3.<sup>a</sup> o la 6.<sup>a</sup>.
- (c) Non disdice l'8.<sup>a</sup> nel tenore, perchè s'immedesima col basso.
- (d) Qualunque numero integrale sta bene nella parte superiore.



# TRIADE APPARENTE DIATONICA PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

N.º 2.

GENERATORE.

(a) Non essendo conveniente l'ottava sulla sensibile, ne sulla 5<sup>a</sup> si raddoppierà la 3<sup>a</sup>, sola nota libera.

(b) Il salto dalla 3<sup>a</sup> alla 5<sup>a</sup> non sarà tanto lodevole nella parte superiore, come in una parte di mezzo.

1.<sup>mo</sup> RIVOLTO.

2.<sup>do</sup> RIVOLTO.

(c) Qui la nota libera convien che salti sulla 3<sup>a</sup> piuttosto che portarsi sull'8<sup>a</sup> del seguente 1.<sup>o</sup> rivolto, dovendosi in ogni caso fra le due parti manifeste preferire le consonanze più armoniche, che sono la 3<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup>.

## TRIADE APPARENTE DIATONICA CONSONANTE PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

GENERATORE.

(a) Quando questo accordo fa parte di una progressione fondamentale di 4<sup>a</sup> in su e prende l'aspetto di accordo consonante, qualunque de' suoi numeri integrali può essere raddoppiato tanto sul fondamentale, che sui rivolti. Così dicasi quando passa alla producente del modo maggiore, e quando, come 2<sup>a</sup> del modo minore, passa sulla triade semidiatonica, e sulla producente.



### SCOMPOSIZIONE DELLA TRIADE DIATONICA PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

- (a) Il raddoppio della nota sensibile lascerà la risoluzione naturale alle parti inferiore e superiore manifeste, saltando di 3<sup>a</sup> in giù.  
 (b) Questo complesso sarà piuttosto da schivarsi, che da farne uso.

### SCOMPOSIZIONE DELLA TRIADE SEMIDIATONICA PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

- (c) Questo raddoppio non ascenderà di grado per non incorrere in due 5<sup>e</sup> di moto retto.  
 (d) Questa 3<sup>a</sup> diminuita potrebbe lasciare la sua risoluzione per saltare sulla 5<sup>a</sup>.  
 (e) Sarà permesso progredire di due quarte fra le parti superiori al basso.



## SCOMPOSIZIONE DELLA TRIADE MAGGIORE PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE

N.º 5.

GENERATORE.

1.<sup>mo</sup> RIV.

2.<sup>do</sup> RIV.

## SETTIMA DI PRODUCENTE E SCOMPOSIZIONE DELLA SUA TRIADE.

N.º 6.

GEN:

1.<sup>mo</sup> RIV.

2.<sup>do</sup> RIV.

3.<sup>zo</sup> RIV.

(a) La risoluzione necessaria della sensibile rende necessario il raddoppio in 8<sup>a</sup>.(b) La risoluzione della 7<sup>a</sup> produtente toglie la 5<sup>a</sup> alla tonica senzache l'udito ne senta la mancanza, ma quando vogliasi ottenere si porterà il tenore su di essa, o si aggiungerà una quinta parte, come si accenna coi puntini nel contralto.

G.T.



GEN:

### SETTIMA DIATONICA, E SCOMPOSIZIONE DELLA SUA TRIADE .

N.º 7 GEN:

- (a) La 3<sup>a</sup> non può discendere di grado senza far nascere due quinte di moto retto colla 7<sup>a</sup> diatonica, e la sua risoluzione;  
 (b) Si dovrà tenere la 5<sup>a</sup> del primo, e la 3<sup>a</sup> del secondo rivolto nella parte superiore se si vorrà evitare il duro contatto di 2<sup>a</sup>.

GEN:

- (c) Il dover allontanare o convertire la 3<sup>a</sup> diminuita in x6<sup>a</sup>, alliterà l'estensione e approssimazione delle parti.



# SETTIMA DIMINUITA E SCOMPOSIZIONE DELLA SUA TRIADE.

## N.º 8.

GEN: SEN:

1.<sup>mo</sup> RIV. 2.<sup>lo</sup> RIV. 3.<sup>zo</sup> RIV.

GEN: SEN:

(a) Le due quinte di moto retto su questo rivolto, siccome non urtano vengono permesse fra il basso e una parte di mezzo, fra due parti di mezzo, fra una parte di mezzo e il soprano e non mai fra le due parti manifeste.

## N.º 9.

ACCORDO DI  $\times 6^{\text{ta}}$  SUL  
3.<sup>zo</sup> RIVOLTO DI PROD-  
CENTE SCOMPOSTA.

ACCORDO DI  $\times 6^{\text{ta}}$  SUL  
2.<sup>do</sup> RIVOLTO DI 7.<sup>a</sup> DIA-  
TONICA SCOMPOSTA.

LO STESSO ACCORDO  
DI  $\times 6^{\text{ta}}$  SULLA 2.<sup>da</sup> DEL  
MODO MINORE.

ACCORDO DI  $\times 6^{\text{ta}}$  SUL  
1.<sup>mo</sup> RIVOLTO DI 7.<sup>ma</sup>  
SCOMPOSTA SULLA  
4.<sup>a</sup> DEL MODO MINORE

G.T.



# ARTICOLO III:

N. 10.

## SCALA DI GENERATORI ASCENDENTI.

TON: 2<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> SEN: TON:

## SCALA DI GENERATORI DISCENDENTI.

TON: SEN: 7<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> TON: (a)

(a) Da queste pessime scale ricavasi il precetto di condurre le parti di moto contrario sui buoni passaggi segnati colle note, e di fuggire i cattivi coi puntini.



## PRIMI RIVOLTI DI GRADO SUI PRECEDENTI FONDAMENTALI.

(b)  
 5 6 6 6 6 6 6 6 5 6 6 6 6 6 8 8  
 (c)  
 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3  
 (a)  
 8 6 3 0 3 0 3 0 3 0 3 0 3 0 3 5

- (a) Non risultando da questa parte che dei raddoppj, e un impropria cantilena, sarà miglior consiglio l'ommetterla del tutto.
- (b) Non essendovi miglior moto del retto da sopraporre a questi rivolti ascendenti o discendenti di grado, converrà tenere la 6<sup>a</sup> nella parte manifesta, e la 3<sup>a</sup> in quella di mezzo, ond'evitare le quinte che ne risonerebbero, e dar luogo invece alle quarte, le quali sostenute dal basso non lasciano sentire il proprio difetto.
- (c) Il basso si assume il dovere della risoluzione di questo FA.

## GENERATORI DI TERZE IN GIÙ.

N.º 11.

5 8 3 5 8 3 8  
 3 5 8 3 5 8 5  
 0 3 5 8 3 5 3

- (a) Si ommette il fondamentale *MI* fra la 5<sup>a</sup> e la tonica, perchè la progressione resterebbe senza cadenza.

## PRIMI RIVOLTI DEI PRECEDENTI GENERATORI

5 6 8 3 6 3 8  
 3 3 6 8 3 6 5  
 8 0 3 6 8 3 3



(a) Seguendo le note di concatenazione segnate coi puntini si troverà nelle parti il buon ordine ma non già quel moto contrario fra le parti manifeste che rende più grate le cantilene.

PRIMI RIVOLTI E GENERATORI DELLA PRECEDENTE PROGRESSIONE.

(b) Quando fra le parti manifeste il moto contrario sarà formato dalle consonanze più armoniche, cioè dalla 6<sup>a</sup> e dalla 3<sup>a</sup>, l'effetto sarà sempre migliore.

N. 13.

GENERATORI DI 3<sup>za</sup> IN GIÙ E 4<sup>ta</sup> IN SU.

(c) Stando strettamente alla concatenazione armonica in tutte le parti di questa progressione fondamentale, ne nascono tre cantilene di grado che ascendono insieme al basso; ma siccome fra le tre cantilene quella del tenore richiama a se la maggior attenzione, così lo studioso si farà un dovere, e qui e altrove, di collocare la migliore nella parte manifesta, come vien accenato dai puntini.



## ARTICOLO IV.

### PRIMI RIVOLTI E GENERATORI DELLA STESSA PROGRESSIONE.

(a) Questa progressione non ha quarta parte plausibile e necessaria.

### GENERATORI DI 3.<sup>za</sup> IN GIU E GRADO IN SU.

- (b) Le due note di concatenazione che rimangono mentre il generatore discende di 3.<sup>a</sup>, ed il dovere di progredire colle parti di moto contrario quando il generatore monta di grado, sono i motivi che forzano le parti tutte a discendere.
- (c) Sebbene quest'intera progressione sia dura ne' luoghi seguiti, nulladimeno si può trattare, purchè non si prima nell'orecchio la relazione di quinte, mettendole nel tempo forte della parte superiore.



## PRIMO RIVOLTO E GENERATORE DELLA STESSA PROGRESSIONE.

A musical score for four staves. The top staff is in treble clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes with a '3' below each. The second staff is in treble clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes with '5 6' below each. The third staff is in treble clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes with '(a)' below the first note. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes.

(a) Qui pure la quarta parte si rende inutile.

GENERATORI DI 4<sup>ta</sup> IN GIÙ E GRADO IN SÙ.

A musical score for four staves. The top staff is in treble clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes with '8 3' below each. The second staff is in treble clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes with '5 8' below each. The third staff is in treble clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes with '(b)' below the first note. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes with '3 5' below each. A dashed line connects the first note of the third staff to the first note of the bottom staff.

(b) Sebbene questo *si* faccia relazione corodica di tritono col *fa*, tuttavia, la simmetrica e regolare condotta degli accordi e delle cantilene, tanto prima che dopo il tritono, lo fanno passare con lievissimo disturbo, il che non accaderebbe se il corso degli accordi incominciasse su questo medesimo tritono.

## PRIMO RIVOLTO E GENERATORE DELLA STESSA PROGRESSIONE.

A musical score for four staves. The top staff is in treble clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes with '(c)' above the first note. The second staff is in treble clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes with '5 6' below each. The third staff is in treble clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes with '(d)' below the first note. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of eighth notes. A dashed line connects the first note of the top staff to the first note of the bottom staff.

(c) Quantunque la relazione del tritono sia fra le parti manifeste, nulladimeno passa senza disturbo, per le ragioni suddette.

(d) Qualunque progressione di quarte sarà permessa fra le parti e non mai fra il basso e le parti.



## REGOLA DELL' OTTAVA .

N. 14.

- (a) Affine di cadere nel battere, così nella scala ascendente che nella discendente, converrà fermarsi due tempi sulla tonica, o sulla 5<sup>a</sup>.
- (b) I puntini che trovansi fra le parti presentano l'estensione delle medesime.
- (c) Essendo cosa riprovevole e di cattivo effetto il far saltare contemporaneamente le parti, bisognerà, qualora vogliasi far cantar meglio la parte superiore, o si voglia approssimare o estendere le parti, oppure riempire l'accordo, bisognerà dico, farle saltare l'una dopo l'altra come qui vien indicato, portando prima una 3<sup>a</sup> sopra nel contralto, e poi una 4<sup>a</sup> nel soprano.
- (d) Questo 2<sup>o</sup> rivolto di produttore prepara una posa sulla 5<sup>a</sup>, e perciò il suo generatore sarà la produttrice trasportata sulla 2<sup>a</sup> del modo.

## REGOLA DELL' OTTAVA NEL MODO MINORE.

- (c) Le ragioni per cui si deve preferire la sesta minore alla maggiore sono espone nel mio Trattato d'Armonia.

G.T.



## SCALA DEL MODO MAGGIORE.

N.º 15.

8 7 6 5 4 3 3 8 2 3 4 5 6 8 8

3 3 3 3 8 6 5 3 5 6 6 8 3 3 4 5

8 7 6 5 6 5 3 3 4 6 6 6 8 3 3

(a)

FONDAM. 7 7 7 7 7 7 7

(a) Questa progressione può anche aver luogo nel modo minore.

## SCALA DEL MODO MAGGIORE.

8 6 6 3 8 7 6 5 6 7 8 3 3 6 8

5 4 3 6 8 7 5 3 3 3 5 6 8 3 3

3 8 6 5 3 3 3 0 8 6 8 3 4 6 4 5

(c)

FONDAM. 7 7 7 7 7 7 7

(b) Questa 7.<sup>a</sup> viene risolta dal contralto.

(c) Questa scala può essere portata ancora nel modo minore.



## SCALA DEL MODO MAGGIORE.

8 6 5 3 8 6 5 3 5 6 8 3 5 6 8

3 3 3 8 6 5 3 8 3 5 6 8 3 3 3

5 4 6 5 4 3 6 5 6 3 4 5 6 4 5

(a)

FONDAMENTALE

(a) Basta leggere le parti per ordine retrogrado da un segno all'altro, per convincersi che gli accordi della scala ascendente e discendente sono i medesimi.

## SCALA DISCENDENTE.

5 #6 8 2 3 4 5 6 8 2 3 8

3 4 5 6 8 2 3 4 5 #6 8 7 3

0 2 3 4 5 #6 8 2 3 4 5 8

(b)

FONDAMENTALE

(b) Quando il terzo rivolto succede al proprio generatore le parti restano in una perfetta quiete.



# N. 16.

## SCALA ASCENDENTE E DISCENDENTE.

23

(a) Trovandosi la 5<sup>a</sup> nel tempo forte, ed avendo la preparazione in 6<sup>a</sup> che la rende sincopata, fa, quasi direi, la figura di dissonanza.

(b) Da questa preparazione nasce una progressione di settime, sulla quale pare, che l'orecchio non senta volentieri il completo — mento dell'accordo colla 5<sup>a</sup>, il che insegna a trattarla a sole tre parti, ovvero a portare la 5<sup>a</sup> in una parte di mezzo.

## ALTRA SCALA.

(c) Accadendo in questa scala ascendente la risoluzione in 6<sup>a</sup> nel punto che pur dovrebbe prepararsi la 7<sup>a</sup> coll'8<sup>a</sup>, non si presenta miglior espediente per ottenere la 7<sup>a</sup> ad ogni grado che di formare una vicendevole imitazione fra due parti, come qui si forma tra il soprano e il contralto.



## ALTRA SCALA.

(a) Chi mettesse la parte del violino fra il contralto e il soprano, o il contralto fra il soprano e il violino, si troverebbero le parti approssimate; ma che ne verrebbe? La miglior cantilena in una parte di mezzo, ed un maggior urto fra le parti negli accordi cromatici.

## ALTRA SCALA.

(b) Questa scala ascendente si rende maggiormente piacevole e varia in forza dei diversi accordi che costituiscono nuovi modi quasi su tutti i gradi.

(c) Questi quattro accordi di settima sopra ciascun grado discendente finiscono per rendersi disagiati qualunque sia la disposizione delle parti.



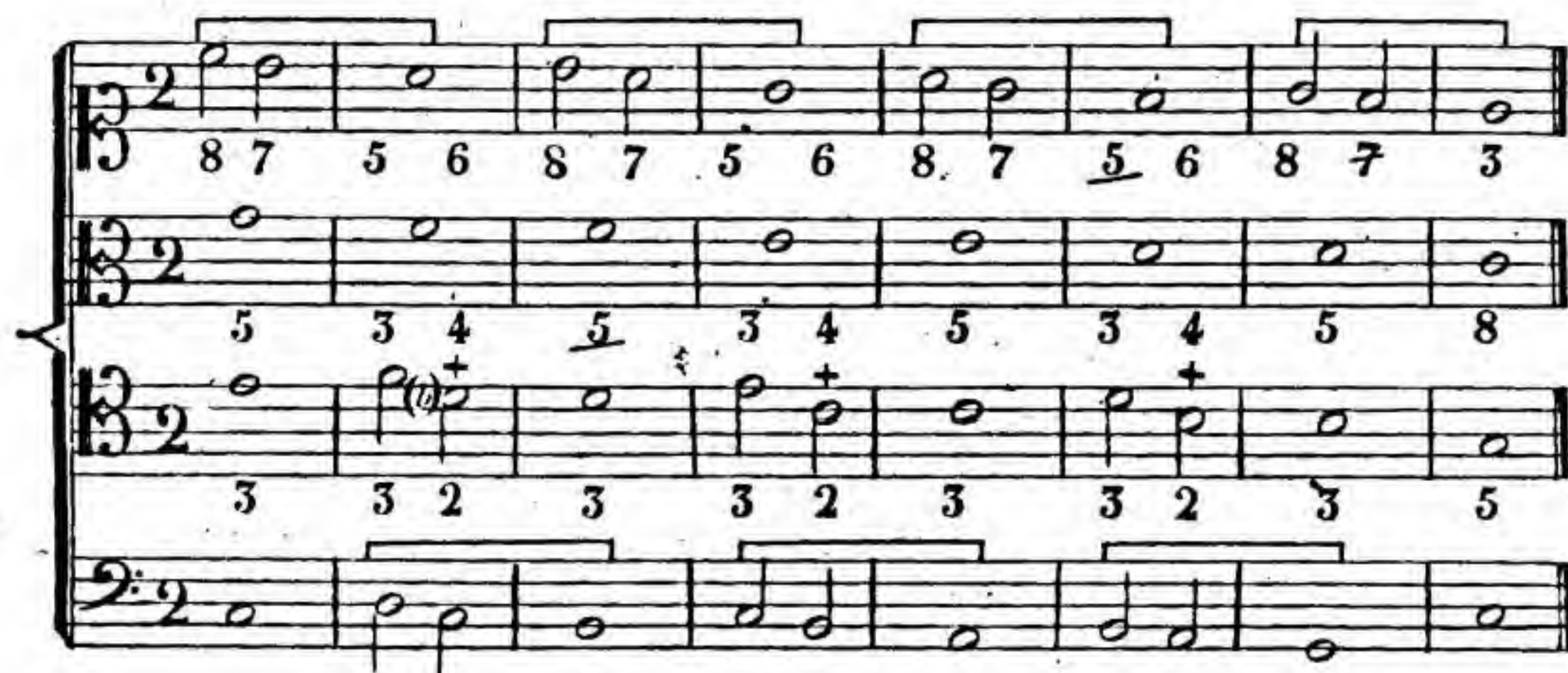
MOVIMENTO DI 3<sup>za</sup> IN GIÙ E GRADO IN SU'.

N.º 17.



- (a) Sebbene questa progressione di settime risolte in 5<sup>e</sup> non sia la più omogenea, è tuttavia in uso, così coll' accordo completo, che colla 5<sup>a</sup> sottintesa. Osservisi che su questi movimenti fondamentali le parti vanno necessariamente all' in giù e che il tenore o 1<sup>o</sup> rivolto, ed il contralto o 2<sup>o</sup> rivolto possono fare un lodevole basso posponendo su di loro le stesse cantilene. Il 3<sup>o</sup> rivolto farebbe un cattivo basso a motivo della risoluzione in 4.

## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.



- (b) La 2<sup>a</sup> o generatore che qui percuote la 7<sup>a</sup> nel basso e nel tempo debole, si può usare senza scrupolo, perchè lo stesso generatore è prevenuto dal basso nel tempo forte, perchè la percussione sta in una parte di mezzo, e la nota generatrice vuol esser libera in qualunque parte essa si trovi.

MOVIMENTO DI 3<sup>za</sup> IN GIÙ E GRADO IN SU', E DI 3<sup>za</sup> E 4<sup>ta</sup> IN SU'.

- (c) Ommettendo da questa progressione la 5<sup>a</sup>, o la parte di mezzo, rimangono tre parti che, unitamente ad alcuni accordi costituenti nuovi modi, cantano colla maggior naturalezza, e compiono bastantemente gli accordi. Qui pure il 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> rivolto faranno un buon basso.

G.T.



## LO STESSO MOVIMENTO..

- (a) Quando gli accordi fondamentali progrediscono di grado, e trovano le parti loro alla distanza di un tuono, sarà facile l'introdurvi di mezzo, mediante un semituono, qualche accordo costituente il modo, da cui verranno nuove e piacevoli impressioni, senza che le parti si scompongano. Dal 1° e 2° rivolto si ricaveranno ancora buoni bassi.

MOVIMENTO FONDAMENTALE DI 3<sup>za</sup> IN GIÙ.

- (b) Questa progressione mantiene in molta quiete e buon ordine le parti, mentre presenta la settima or sotto l'aspetto di 5<sup>a</sup>, or di 3<sup>a</sup>, ed or nel basso, passando dal generatore al 1°, 2° e 3° rivolto:

MOVIMENTO DI 4<sup>ta</sup> IN SU COMPOSTO DI UN ACCORDO CONSONANTE E D'UN DISSONANTE.

N. 18.

1° RIV. di 7<sup>ma</sup>

- (c) Questo puntino indica il salto che la parte dovrebbe fare per dar la 5<sup>a</sup> all'accordo consonante; e il puntino al tenore fa conoscere che la parte può anche ascendere di grado.  
 (d) Si trovano in questo come negli altri due rivolti gli accordi completi perchè le parti ritengono la nota di concatenazione, invece di saltare fondamentalmente di 4<sup>a</sup> o di 5<sup>a</sup>.



2° RIV: 3° RIV:

- (a) Qui si dovrà osservare, e così per l'avvenire, che, eccettuato il principio e fine a cui conviene il fondamentale, le cantilene dei rivolti sono precisamente le stesse che veggonsi nelle parti sovrapposte al generatore, le quali insegnano a portare il 1° rivolto di 7<sup>a</sup> sul generatore della triade, il 2° anch'esso sul fondamentale, e il 3° obbligato dalla risoluzione della dissonanza, sul 1° rivolto di triade.

MOVIMENTO DI 4<sup>ta</sup> IN SU COMPOSTO DI TANTI ACCORDI DISSONANTI.

GEN. e 2° RIV:

1° e 3° RIV: 2° e GEN: 3° e 1° RIV:

- (b) I puntini del contralto accennano la maniera di completare gli accordi aggiungendo una quinta parte, e quelli del tenore di ottenere la 5<sup>a</sup> a sole quattro parti. Ma se la suaccennata maniera è lodevole a cinque parti, quest'ultima è non solo inutile a quattro per non essere necessaria la 5<sup>a</sup> di più è incomoda al cantore per i continuati salti di 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> di moto contrario col basso.



## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

(a)

3.º GEN. e 2.º RIV.

1.º GEN. e 3.º RIV.

2.º GEN. 3.º e 1.º RIV.

- (a) Quantunque dal *LA* al *SI* vi passi il semituono, e mediante questo l'imitazione fra il soprano e contralto sia più uniforme, nulladimeno converrà omettere questo semituono per non introdurre una 3.<sup>a</sup> eccedente, intervallo bandito da qualsiasi accordo cromatico. Intorno alle parti farò riflettere che la progressione sarà egualmente buona a cinque, a quattro e a tre, ritenendo sul basso le sole due parti che s'imitano.

- (b) Ricavando i rivolti dalle parti, queste rimangono in buon ordine, mentre le imitazioni passano di parte in parte.

G.T.



## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

1.<sup>o</sup> GEN: e

3.<sup>o</sup> RIV: 2.<sup>e</sup> GEN:

GEN: e 2.<sup>o</sup> RIV: 3.<sup>o</sup> e 1.<sup>o</sup> RIV:

(a) Il basso regge egualmente bene, o le sole due parti superiori, o le tre, compresi i puntini del contralto, o le quattro insieme.



MOVIMENTO DI 4<sup>ta</sup> IN SU E 3<sup>za</sup> IN GIÙ.

5 x 5 3 4 5 — 3 x 4 5 — 3 4 5 x 5 3 4 5 x 5 3

3 8 2 3 3 8 2 3 3 8 2 3 — 8 2 3 — 8

8 5 #6 8 5 x 6 8 — 5 6 8 — 5 #6 8 5

5 8 7 3 4 8 7 3 x 4 8 7 3 4 8 7 3 4 8 7 3

imit: (a)

- (a) L'armonia di questa progressione sarà bastantemente compiuta o col soprano e contralto, o col soprano e i due contralti, o col soprano, 1<sup>o</sup> contralto, e tenore.

3 4 6 — 3 x 4 6 — 3 x 4 6 — 3 4 6 — 3 x 4 6

8 — 2 3 #3 8 2 3 #3 8 2 3 — 8 2 3 #3 8 2 3

5 — 6 8 — 5 6 8 — 5 6 8 — 5 #6 8 — 5 x 6 8

0 — 2 6 5 0 2 6 5 0 2 6 5 0 2 6 5 0 2 6

3<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> e GEN:



5 8 7 6 8 7 6 8 7 6 8 7 6-8 7 3      8-6- 5×5 6- 5×5 6-  
3#3 3 --- 3 ---

8 4 3 8 - 4 3 8 4 3 8 - ×4 3 8 - 5      3 6 8 7 6 - 8 7 6 -  
5×5 6-5 - 6-5 -

3 4 4 3 3 4 4 3 3 4-3 - ×4 4 3 - 8      5 6 5 3 6 5 3 6 5

2.º e GEN:      GEN: 1.º RIV:

5-6- 5 5 6 - 5      3-6 6 8 6 8 6 6 6 8 - 6  
3 --- 3 --- 3      3 --- 6 6 8 6 8 6 6 6 8 - 6

8 7 6 - 8 7 6 - 8      8 8 4 3#3 4 - 3#3 4 - 3 4 4 3#3 4 4 3  
5 8 3 8-4 3 8-4 3 8 4 3 8 4 3 8-4 3 8

3 6 5 3 6 5 3      0 4 6 5 4 - 6 5 4 - 6 5 4 4 6 5 4 4 6

(a)

- (a) Essendo il movimento di 4.<sup>a</sup> in sù promiscuo col movimento fondamentale di 3.<sup>a</sup> in giù, succede che i rivolti, così fra loro, che frammischiati coi generatori, si connettono diversamente dai precedenti; ciò che si dovrà osservare poichè dal corso e collegamento di questi derivano i buoni bassi, e il buon ordine delle parti.



## PROSPETTO DEI DUE MOVIMENTI RITMICI.

N.º 19.

*ALLEGRO.*

*ALLEGRO.*

*MODERATO.*

*MODERATO.*

*ADAGIO.*

*ANDANTE.*

*MODERATO.*

*TEMPO a CAPELLA.*

(a) Questo prospetto mostra che non tutti i primi movimenti ritmici, o forti, trovansi nel battere, ne tutti i secondi movimenti, o deboli, nel levare, poichè il 2º movimento ritmico nei tempi di dupla di minime, di tripla di crome, di semiminime, o di nonupla, si trova sul tempo forte, o nel battere, quantunque sia debole; nei tempi di dupla di semiminime, e sestupla, i due movimenti ritmici seguono costantemente i tempi forti e deboli; nei tempi ordinario e di dodiciupla, i due ritmici movimenti cadono sul 1º e 3º tempo egualmente forti; e finalmente nel tempo adagio di dupla di semiminime, il 1º movimento ritmico cade così nel tempo forte, che nel debole.



- (a) La frase ritmica di questo basso è di due misure, delle quali la prima rappresenta il tempo forte e l'altra il debole.
- (b) I rigoristi guardano la 7.<sup>a</sup> risolvete in 8.<sup>a</sup> come un errore a cagione delle loro immaginarie ottave implicite; ma io invece direi, che una tale risoluzione in 8.<sup>a</sup> non è ne sensibile, ne armonica, essendo l'ottava un suono equisono, e che, tanto il difetto d'armonia, quanto le immaginarie ottave implicite non sono ragioni sufficienti per vietarla.
- (c) Degli inganni se ne parlerà diffusamente in progresso.
- (d) I salti del contralto, del tenore, e del soprano l'uno dopo l'altro portano ed approssimano le parti verso l'acuto nell'atto che i tre moti, retto, contrario, ed obliquo, formano il richiesto contrasto fra loro.



- (a) La relazione di 8<sup>a</sup> diminuita che quì trovasi col basso sarebbe oltremodo dura fra le parti manifeste.
- (b) Quantunque preparato, e nel tempo debole, questo 1<sup>o</sup> rivolto è crudo oltremodo.
- (c) Non sarà disdicevol cosa il portare tre parti contemporaneamente in su, o in giù con moto retto, purchè una parte manifesta presenti il moto contrario.
- (d) La cadenza finale dev'essere più larga delle cadenze medie, e deve finire nella misura ritmica del tempo forte coll'accordo consonante della tonica, sul quale sarà preferibile l'8<sup>a</sup> nella parte superiore, più che la 5<sup>a</sup>, o la 3<sup>a</sup>, non avendo questi due intervalli la proprietà di annunziare il termine del periodo come annunzia l'8<sup>a</sup>.



## ARTICOLO V°

N.º 21.

## SCALA DEL MODO MAGGIORE

- (a) La 9<sup>a</sup> che mostrasi nel cosiddetto pedale trova la sua risoluzione in 7<sup>a</sup> producente nel FA del contralto.
- (b) Questa scala, anche trasportata nel modo minore, ritiene i medesimi accordi sopra ciascun grado, tranne quello di +6<sup>a</sup> eccedente, la cui +6<sup>a</sup> andrebbe a preoccupare la propria risoluzione.

SCALA ASCENDENTE COLLA 9<sup>na</sup> AD OGNI GRADO.

- (c) Questa scala presenta la 9<sup>a</sup> ad ogni grado mediante una imitazione fra il soprano e il contralto.
- (d) Questa frase, formante un tritono, è pessima presa isolatamente, e in complesso è ammissibile in forza del *no* del contralto che assume la risoluzione della nota sensibile.
- (e) La 9<sup>a</sup> minore sulla sensibile non sarà sopportabile se non quando è preceduta, come nel caso presente, da una progressione uniforme sia nelle cantilene, che negli accordi, e quando non abbia maggior durata di questa.



## ALTRA SCALA.

- (a) Questa maniera di trattare la 9<sup>a</sup> su tutti i gradi della scala è stata ed è molto praticata, quantunque ne derivano due durissime collisioni, delle quali la prima è inevitabile poichè proviene direttamente dalla 9<sup>a</sup> in contatto col fondamentale, ma l'altra è puramente voluta, giacchè, estendendo le parti, non è necessario portare la 3<sup>a</sup> del fondamentale sopra la 9<sup>a</sup> nel duro contatto di 2<sup>a</sup>.

## ALTRA SCALA.

- (b) Ommettendo la parte di mezzo, cioè il contralto, la progressione rimane con due lodevoli cantilene, e con armonia bastante.

## ALTRA SCALA.

- (c) Tanto per menomare alquanto di asprezza, quanto per dare maggior movimento alla progressione, qui si risolve prima la 9<sup>a</sup>, e poi la 7<sup>a</sup>.



## ALTRA SCALA

3 9 8 7 6 5 6 3 9 8 7 6 5

8 7 6 5 6 3 9 8 7 6 5 6 3

5 6 5 6 3 9 8 7 6 5 6 3 9 8

3 3 9 8 7 6 5 6 3 9 8 5

(u)

- (a) Sebbene il 1° rivolto di triade fra le none temperi non so quanto dell'asprezza del completo accordo di 9<sup>a</sup>, tuttavia una simile progressione non lascia di dare una dura impressione al sano orecchio.

## SCALA DISCENDENTE

8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8

5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 8

3 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 8 5

3 3 3 3 3 3 3 3

(u)

- (b) Benchè non vogliasi che il ritardo d'armonia, o la dissonanza, basti per togliere la relazione delle ottave di moto retto, nulladimeno ho voluto far vedere il risultato della preparazione e risoluzione in 8<sup>a</sup>, acciò lo studioso ne consideri l'effetto, e ne faccia poi quel uso che gli piacerà.



## N.º 22. MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 3.<sup>za</sup> IN GIÙ E GRADO IN SU.

- (a) Nelle lunghe progressioni, ove la risoluzione serve di preparazione, converrà collocare le partive-  
so l'acuto da principio, affinchè non trovinsi troppo basse nel fine, o non faccia d'uopo interom-  
perne il corso naturale onde tenerle nel loro centro.

### GLI STESSI MOVIMENTI FONDAMENTALI.

- (b) Quando la parte segnata coi puntini fosse ommissa l'orecchio ne rimarrebbe più soddisfatto.

### MOVIMENTO DI GRADO, E DI 3.<sup>za</sup> IN SU.

- (c) Gli accordi di 9.<sup>a</sup> convertiti in accordi costituenti il modo prima che la 9.<sup>a</sup> risolva, radolciscono non di  
poco questa progressione.



MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN SU.

N. 23.

5 9 5 9 5 9 5 9 8

8 5 3 5 3 5 3 7 8

3 3 8 3 8 3 8 3

(a)

- (a) Quando si voglia stare fra le righe del soprano, contralto, tenore, e basso, s'intraprenderà la progressione qualche tuono sotto.

## LO STESSO MOVIMENTO.

5 9 5 9 5 9 5 9 8

3 3 7 3 7 3 7 3

(b)

- (b) Ommettendo la parte di mezzo segnata coi puntini, e facendo trovare la 9<sup>a</sup> alla distanza di 7<sup>a</sup> dalla 3<sup>a</sup>, e non di 2<sup>a</sup>, la progressione diminuisce della sua asprezza, ancorchè i generatori siano tutti dissonanti l'uno dopo l'altro.

## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

5 9 5 9 5 9 5 9 8

8 5 3 5 3 5 3 7 8

3 3 8 3 8 3 8 3

(c)

- (c) L'esperimentato scrittore troverà il luogo di poter collocar bene l'accordo completo di 9<sup>a</sup> quantunque sia alquanto duro.



## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

- (a) Qui convien osservare che delle due addizioni la 9.<sup>a</sup> risolve in 8.<sup>a</sup> sull'istesso fondamentale, e la 7.<sup>a</sup> nel seguente accordo.

## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

- (b) Qui si mostra un imitazione fra il tenore ed il basso, mentre trovasi la 9.<sup>a</sup> risolvete in 6.<sup>a</sup>, o sull'istesso fondamentale.

## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

- (c) Questa progressione presenta due imitazioni. l'una fra il violino e soprano e l'altra fra le parti di mezzo. Queste si potranno omettere ambidue, o l'una o l'altra a piacimento, rimanendo sempre bastante armonia.



## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3

3 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 8

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

- (a) Su questa progressione convien osservare, primo, che la parte di mezzo non è necessaria, secondo, che la sua troppa lunghezza la rende noiosa, terzo, che la cantilena superiore incontra la relazione del tritono dal *SI* al *FA*, che si potrà evitare, o troncando o modulando la progressione ai modi analoghi.

## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3

3 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 6 5 3 3 9 8

5 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5 3 6 5

(b)

- (b) La modulazione a qualche modo analogo fa sfuggire l'incontro del tritono nella parte superiore, e menomare la monotonia cagionata dalla lunghezza della progressione.



## N.º 24.

The musical score consists of three systems, each with four staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written in a style that suggests a specific fingering or articulation, with numbers 1-9 written below the notes. The first system includes a bass staff with a 2/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a bass staff with a 2/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The third system includes a bass staff with a 2/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notes are written in a style that suggests a specific fingering or articulation, with numbers 1-9 written below the notes. The first system includes a bass staff with a 2/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a bass staff with a 2/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The third system includes a bass staff with a 2/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notes are written in a style that suggests a specific fingering or articulation, with numbers 1-9 written below the notes.

- (a) Nel 1º rivolto di 9<sup>a</sup>, la 3<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> posson essere approssimate al basso, o estese a piacimento, purchè la dissonanza sia alla distanza di 9<sup>a</sup> dalla parte che dà la nota generatrice.
- (b) Essendo la 9<sup>a</sup> eccedente il ritardo della 3<sup>a</sup>, questa si dovrà perciò omettere.
- (c) Nel 4º rivolto ove la 9<sup>a</sup> è nel basso, i numeri di 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> si potranno sovrapporre alla 9<sup>a</sup> così per estensione che per approssimazione indifferentemente.
- (d) Si osservi come da questo punto si estendano le parti, e come si toruano ad approssimare sulla tonica *LA*.



- (a) Nel 2.<sup>o</sup> rivolto di 9.<sup>a</sup>, la 4.<sup>a</sup> e la 6.<sup>a</sup> possono essere approssimate, ed estese a piacimento, purchè la dissonanza sia alla distanza di 7.<sup>a</sup> almeno dalla parte che dà la nota generatrice.
- (b) Quantunque quest'accordo si mostri a primo aspetto un 1.<sup>o</sup> rivolto di 7.<sup>a</sup>, nondimeno, la cantilena del basso che prepara la cadenza, il grado su cui trovasi, e la risoluzione della dissonanza nell'accordo di 4.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup>, mostrano che è un 2.<sup>o</sup> rivolto di 9.<sup>a</sup> dov'è sottinteso il fondamentale.





### SCALA ASCENDENTE DEL MODO MAGGIORE.

(a) Finchè l'urto è di 7.<sup>a</sup> minore, l'orecchio non se ne duole, ma quando è maggiore, la corta durata di essa e le sinmetriche e progressive armonie antecedenti e susseguenti la rendono tollerabile.

### SCALA DISCENDENTE.

**(b) Le imitazioni dei due contralti somministrano la 5.<sup>a</sup> ad ogni accordo di 11.<sup>a</sup>**

## ALTRA SCALA ASCENDENTE.

(c) Qui l'urto dissonante è tra l'11<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup>, e tra la 9<sup>a</sup> e il fondamentale.



## ALTRA SCALA DISCENDENTE

45

(a) Qui l'urto dissonante è tra l'11<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup>, e tra la 7<sup>a</sup> e il fondamentale; ma la 5<sup>a</sup> si può sottintendere senza detrimento dell'armonia.

## ALTRA SCALA ASCENDENTE.

(b) Qualor si voglia menomare l'asprezza delle due dissonanze, o si risolveranno contemporaneamente, o l'una prima dell'altra, o quella che dà maggior asprezza.

## ALTRA SCALA DISCENDENTE.

(c) Questa scala discendente presenta nel 1<sup>o</sup> quarto della misura l'accordo di 11<sup>a</sup>, nel 2<sup>o</sup> la risoluzione dell'11<sup>a</sup> sopra un accordo dissonante di 7<sup>a</sup>, nel terzo un 2<sup>o</sup> rivolto di 11<sup>a</sup>, e nel quarto la risoluzione dell'11<sup>a</sup> sopra un accordo di 7<sup>a</sup> producente, ciò che, unitamente alla modulazione, dà non poca varietà a questa progressione.



MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 3<sup>za</sup> IN GIÙ, E GRADO IN SU.

N. 26.

(a) In questa progressione il solo tempo forte sopporta l'accordo dissonante di 11<sup>a</sup> col semplice urto della 5<sup>a</sup>.

## GL'ISTESSI MOVIMENTI FONDAMENTALI.

(b) Questa progressione d'11<sup>a</sup> nel tempo forte, e di 7<sup>a</sup> nel tempo debole è più gradevole senza la parte di mezzo.

## IDEM.

(c) Sebbene i due tempi di questa progressione abbiano ciascuno un accordo più dissonante l'un dell'altro, nulladimeno l'orecchio li sopporta.



MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN SU.

47

N.º 2.

(a) Questa lodevole progressione comprova che la dissonanza prepara e risolve la dissonanza, poichè la 7<sup>a</sup> serve in un punto di risoluzione e preparazione all'11<sup>a</sup>.

IDEM.

(b) Sebbene la 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> addizione potessero bastar sole, tuttavia la 5<sup>a</sup> non starà male.

IDEM.

(c) Si osservi che le imitazioni fra il contralto e soprano si reggono senza la parte di mezzo; e che le diverse producenti rendono la progressione non solo maggiormente piacevole, ma le tolgono la relazione del tritono *SI, FA* nella cantilena del soprano della quinta e sesta battuta.



MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN GIÙ.

- (a) Questa imitazione riuscirà più chiara, e più grata senza la parte di mezzo.

MOVIMENTI FONDAMENTALI DI DUE 3<sup>ze</sup> IN GIÙ, E 4<sup>ta</sup> IN SU.

- (b) Gli accordi costituenti il modo interpolati fra gli accordi di 11<sup>a</sup>, e 9<sup>a</sup> lusingano l'orecchio e tolgono alcun poco d'asprezza alla progressione.

MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 3<sup>za</sup> IN SU, E DI DUE 4<sup>te</sup> IN SU.

- (c) Non potendosi dare la naturale risoluzione alle sensibili segnate colla crocetta per non urtare in 2<sup>a</sup>. colla 9<sup>a</sup>, succede che il 2<sup>o</sup>. soprano e contralto con una imitazione aumentano l'armonia e preparano vicendevolmente la 9<sup>a</sup>, e poi l'11<sup>a</sup> nel terzo quarto.



MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4.<sup>a</sup> IN SU.

8 5 11 3 8 7 8 7 11 3 8 7 8 7 11 3 - 7 8

8 5 11 3 8 7 8 7 11 3 8 7 8 7 11 3 8 7 8 7 11 3

5 3 9 8 6 5 - 3 9 8 6 5 - 3 9 8 6 5 9 8

3 6 5 3 9 8 6 5 3 9 8 6 5 3 9 8 - 5

(a)

- (a) La riunione delle cinque parti è necessaria qualora vogliasi la percussione della 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> addizione. Si osservi però che le note segnate sono semplicemente di gusto, e che la 7.<sup>a</sup> è considerata tale dall'udito dal punto della sua percussione sino all'11.<sup>a</sup>, di cui fa la preparazione.

## IDEM

3 7 - 11 #3 7 - 11 3 7 - 11 3 8

8 7 11 3 7 - 11 3 7 - 11 3 7 - 11 3

5 8 5 8 5 8 5 8

8 5 8 5 8 5 8 5

(b)

- (b) Questa progressione regge egualmente colle sole due parti superiori che preparano vicendevolmente l'11.<sup>a</sup> e la 7.<sup>a</sup>, colle due parti di mezzo che aumentano l'armonia, e con una sola di queste qualunque sia.



The musical score consists of three systems, each with four staves. The first system contains 12 measures, the second 12 measures, and the third 12 measures. The notation includes various accidentals and fingerings. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various accidentals and fingerings.

- (a) Il buon uso del 3.<sup>o</sup> rivolto d'11.<sup>a</sup>, del 5.<sup>o</sup> susseguente, e del 4.<sup>o</sup> nella quinta e settima misura, fa chiaramente conoscere quanto s'ingannano quelli che sostengono non potersi rivoltare l'accordo di 9.<sup>a</sup>, e di 11.<sup>a</sup> riconosciuto da essi sotto nome di  $\frac{4}{4}$ .
- (b) Questo 2.<sup>o</sup> rivolto di 11.<sup>a</sup> è non men buono degli altri.
- (c) Queste due settimane di moto retto sono tollerabili allorchè la seconda di esse cade su di un accordo costituente il modo, il qual lusinghiero accordo modifica la corodica e manifesta relazione di 8.<sup>a</sup> diminuita.
- (d) Il generatore di 11.<sup>a</sup> così preparato nel tempo debole, e convertito in un 5.<sup>o</sup> rivolto nel tempo forte è di buonissimo effetto.
- (e) Il solo salto di 4.<sup>o</sup> del tenore approssima le parti.



The musical score consists of three systems, each with four staves. The first system (measures 1-8) includes markings (a) through (d). The second system (measures 9-16) includes markings (c) through (f). The third system (measures 17-24) includes markings (g) and (a). The bottom staff of the third system is labeled 'preparazione alla cadenza'.

- (a) Le settime di moto retto fra il soprano e tenore sono tollerabili per l'anzidetta ragione.
- (b) Le parti ritornano ad estendersi mediante i salti di 4<sup>a</sup> ripetuti nel soprano.
- (c) Sebbene la 3<sup>a</sup> nell'accordo di 11<sup>a</sup> sia durissima, nulladimeno i nostri antichi maestri, avendo già indurito l'orecchio sulle più aspre dissonanze, non esitavano di unire la 3<sup>a</sup> all'11<sup>a</sup>.
- (d) Le parti si approssimano.
- (e) Il salto di 4<sup>a</sup> fa che si'estendono le parti.
- (f) Ecco di nuovo le parti approssimate. — Ritenga bene il giovine studioso che, lo estendere ed approssimare le parti a luogo e tempo, toglie la monotonia, e presenta un vario e bell'effetto.
- (g) La risoluzione della dissonanza, e la preparazione alla cadenza costituiscono quest'accordo un 2<sup>o</sup> ri. volto di 9<sup>a</sup>.



# ARTICOLO VII:

N.º 29.

## SCALA ASCENDENTE.

- (a) Ommettendo la parte del tenore, le due parti superiori danno un sufficiente urto dissonante. Osservisi che la 7.<sup>a</sup> prepara la 13.<sup>a</sup> e che l'anticipata risoluzione di questa sull' 11.<sup>a</sup> cade in 2.<sup>a</sup>

### IDEM.

- (b) L'urto dissonante trovasi fra la 7.<sup>a</sup> e il generatore, e fra la 7.<sup>a</sup> e la 13.<sup>a</sup>

## SCALA DISCENDENTE.

- (c) Il cattivo collegamento dei fondamentali rende questa progressione non buona, e lascia presentire la relazione di quinte fra il generatore e la 13.<sup>a</sup>







## N. 31.

preparazione alla cadenza

- (a) Le tre quarte consecutive fra il contralto e il tenore nella 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> misura sono tollerate, semprechè sian coperte da una parte che attragga a se la principal attenzione.
- (b) L'accordo di 13.<sup>a</sup> può aver luogo nel tempo debole non meno degli accordi di 7.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, e 11.<sup>a</sup>
- (c) La precedente preparazione alla cadenza, e il luogo su cui trovasi questo generatore fanno bastante mente conoscere che non è un 1.<sup>o</sup> rivolto di triade.
- (d) Questo 3.<sup>o</sup> rivolto di 13.<sup>a</sup> non ha nè troppo nè poco urto dissonante.
- (e) La 15.<sup>a</sup> preparata, percossa e risolta sulla 7.<sup>a</sup> producente, e di più unita alla 13.<sup>a</sup>, si dovrà considerare dissonanza primaria, sebbene non abbia, come l'11.<sup>a</sup>, e la 13.<sup>a</sup>, alcun urto dissonante contro il fondamentale: lo avrà però sul vicino accordo di 7.<sup>a</sup> diminuita marcato colla crocetta.



The musical score consists of three systems, each with three staves. The first system shows a sequence of triads with figured bass notation. The second system continues the sequence, and the third system concludes with a cadence preparation. The notation includes various accidentals and figured bass symbols (e.g., 13, 5, 15, 7, 13, 5, 6, x6, 8, 2, 3, 4, 3, 5, 5, 11, 3, 3).

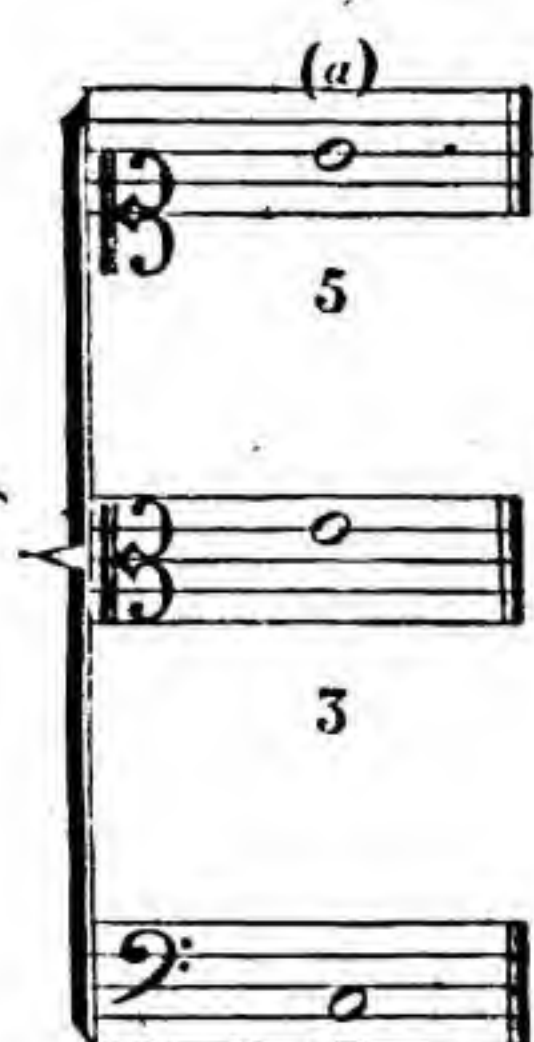
- (a) Il sesto rivolto è di ottimo uso, non che il seguente 1° rivolto di 13<sup>a</sup>, quantunque sia senz'urto dissonante.
- (b) La risoluzione contemporanea della 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, e 4<sup>a</sup> addizione potrà aver effetto quando la 9<sup>a</sup> e la 13<sup>a</sup> si trovino fra loro in 4<sup>a</sup> e non in 5<sup>a</sup>.
- (c) La progressione di un 6° rivolto, e di un 4° di 9<sup>a</sup> è di ottimo effetto.
- (d) Il 1° rivolto di 13<sup>a</sup> conformato di 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, e 6<sup>a</sup> è di buonissimo effetto.
- (e) Posto il principio che le dissonanze generate nella seconda ottava sono il ritardo delle note di risoluzione, così questo sarà un 1° rivolto di 13<sup>a</sup> ritardo del 1° rivolto della triade *DO*, l'altro in seguito un 1° rivolto di 11<sup>a</sup> ritardo del 1° rivolto della triade *RE*, l'altro un 2° rivolto di 11<sup>a</sup> ritardo del 2° rivolto della triade *DO*, l'altro un generatore di 13<sup>a</sup> ritardo della producente e l'altro finalmente un generatore di 11<sup>a</sup> ritardo della triade tonica.



## ARTICOLO VIII.

N.º 32.

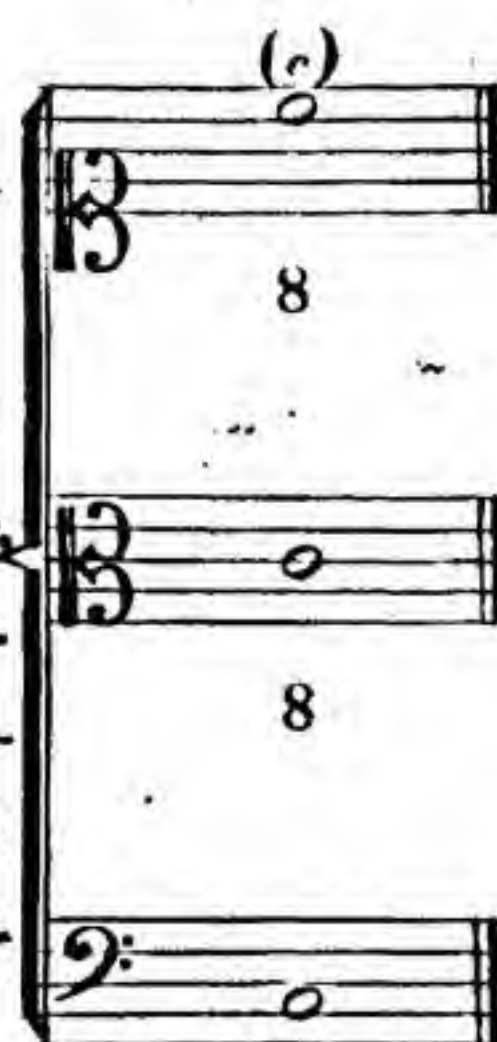
## TRIADE TONICA



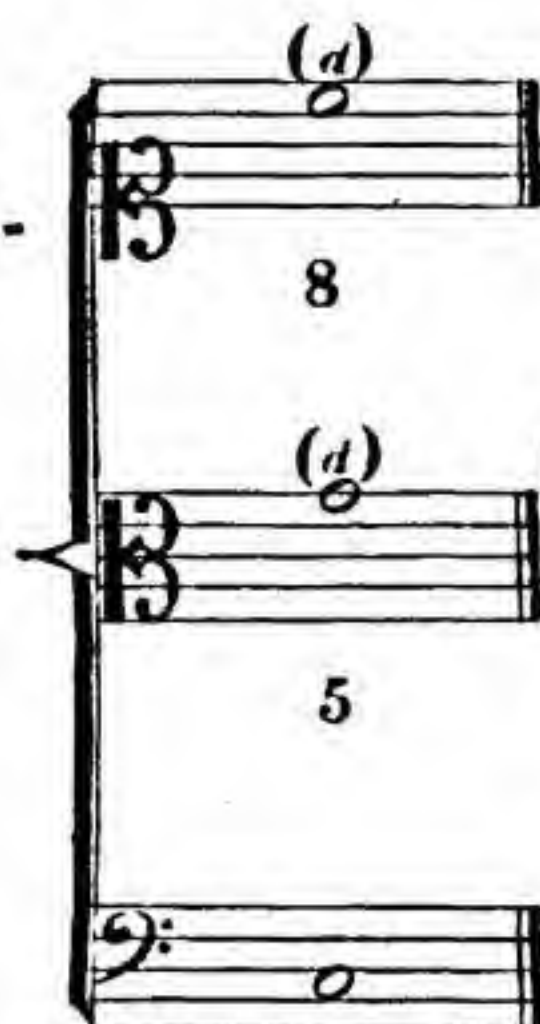
(a) La 5<sup>a</sup> nella parte superiore sta bene nel principio e nel mezzo della composizione, ma non nel fine.



(b) L'ottava nella parte superiore e la 3<sup>a</sup> nella media stanno egualmente bene nel principio, mezzo e fine.



(c) Le ottave, o l'uni- sono stanno bene dopo la cadenza finale, e nel principio del pezzo.

1.<sup>mo</sup> RIVOLTO

(a) La snervatezza della 5<sup>a</sup> e la mancanza della 3<sup>a</sup> fanno sì che una tale conformazione non conviene ne al principio, ne al fine del pezzo.



(c) Così la 6<sup>a</sup> che la 3<sup>a</sup> stanno egualmente bene nella parte superiore.

2.<sup>do</sup> RIVOLTO

(f) Si darà il caso di dover usare questo rivolto incompleto, allorchè le parti saranno precedentemente obbligate alla risoluzione.



(g) La 4<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> sono di buon uso nella parte media, e nella superiore. Ciò che si è osservato intorno alla tonica maggiore è riferibile alla tonica minore.



# TRIADE APPARENTE DIATONICA.



(a) Qui sta non men bene la 5<sup>a</sup> che la 3<sup>a</sup> nelle due parti superiori.



(b) Così la 6<sup>a</sup> che la 3<sup>a</sup> sono proprie della parte media, e superiore.



(c) Intanto che la parte media ascende di grado per compiere l'accordo colla 3<sup>a</sup>, il basso adempie al dovere della sua risoluzione.



(d) La 6<sup>a</sup> e la x4<sup>a</sup>, o sensibile, qualunque sia la parte su cui si trovano, potranno saltare per compiere l'accordo. Ciò che si è detto della triade apparente diatonica, dicasi della triade apparente semi-diatonica.



# TRIADDE APPARENTE DIATONICA SCOMPOSTA.



(a) La 3<sup>a</sup> alterata dovrà essere di sopra, onde convertire la 3<sup>a</sup> in  $\times 6^a$  e siccome tutte le note componenti questo cromatico accordo sono obbligate alla risoluzione, così l'accordo su cui cadono le risoluzioni si troverà necessariamente incompleto, o senza la 5<sup>a</sup>.

## 1<sup>o</sup> RIVOLTO.



(b) La 3<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> stanno egualmente bene nelle due parti superiori, ma conviene tenere la 3<sup>a</sup> almeno alla distanza di 10<sup>a</sup>.

## 2<sup>o</sup> RIVOLTO.



(c) Sî la  $\times 4^a$  o sensibile, che la  $\times 6^a$  stanno egualmente bene nella parte media, che nella superiore.

# SETTIMA DIATONICA.



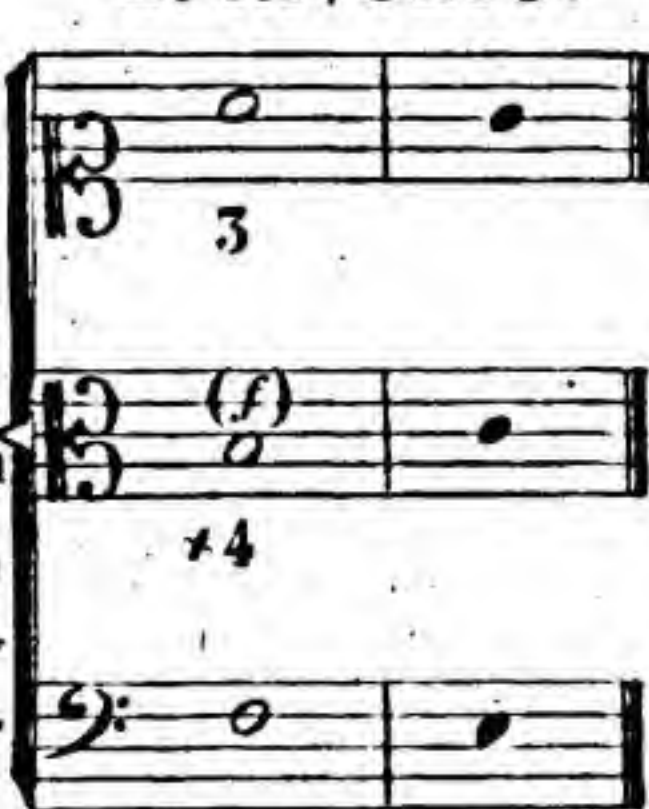
(d) La 3<sup>a</sup> nel generatore è sempre ommessa a tre parti, ritenendo soltanto la 7<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup>, le quali possono indifferentemente aver luogo nelle due parti media, e superiore.

## 1<sup>o</sup> RIVOLTO.



(e) Ond'evitare il contatto di 2<sup>a</sup> si dovrà combinare le due parti superiori in maniera che la 6<sup>a</sup> sia nella parte media, e la 5<sup>a</sup> nella superiore, sottintendendone la 3<sup>a</sup>.

## 2<sup>o</sup> RIVOLTO.



(f) Per evitare il suddetto contatto di 2<sup>a</sup>, la  $\times 4^a$  prenderà luogo nella parte media, e la 3<sup>a</sup> nella superiore, sottintendendone la 6<sup>a</sup>. Si ommette il 3<sup>o</sup> rivolto in ragione della sua snervata risoluzione.



## SETTIMA DIATONICA SCOMPOSTA.



(a) Si esclude la 5<sup>a</sup> per ritenere la 3<sup>a</sup> su cui cade l'alterazione, la quale unita alla 7<sup>a</sup> stanno bene in ambedue le parti superiori.

1<sup>o</sup> RIVOLTO.

(b) Il 1<sup>o</sup> rivolto esclude la 3<sup>a</sup> per ritenere la 6<sup>a</sup> o generatore nella parte media, e la 5<sup>a</sup>, o 7<sup>a</sup> del generatore, nella superiore. Non dovendosi sottintendere né la 7<sup>a</sup> né il generatore, il 2<sup>o</sup> rivolto sulla 5<sup>a</sup> rimarrebbe senza la parte che lo scompone che è la 3<sup>a</sup> del generatore. Del 3<sup>o</sup> rivolto non occorre altra dimostrazione.

## SETTIMA SEMIDIATONICA.



(c) Benchè i migliori numeri a 3 parti siano la 5<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>, non è perciò, che non si possa unire la 3<sup>a</sup> colla 7<sup>a</sup>, e non si possa farli trovare indifferentemente in ambedue le parti superiori.

1<sup>o</sup> RIVOLTO.

(d) La 5<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> sono i numeri proprj di questo rivolto, i quali si possono scambiare in qualunque delle parti superiori.

2<sup>o</sup> RIVOLTO.

(e) Questo rivolto mancante della 6<sup>a</sup> potrà avere la 3<sup>a</sup> e la x4<sup>a</sup> in qualunque parte superiore.

3<sup>o</sup> RIVOLTO.

(f) Tanto la x2<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup>, quanto la x4<sup>a</sup> e la x2<sup>a</sup> possono prender posto fra le due parti superiori; e solo pare, che la risoluzione della parte superiore in 6<sup>a</sup> col basso sia più grata che in 4<sup>a</sup>.



# TRIADE SEMIDIATONICA SCOMPOSTA.



(a) Non potendosi unire la parte ch'è scompone la 3.<sup>a</sup> colla 7.<sup>a</sup>, attesa ch'è ne verelbero due 5.<sup>e</sup> nella loro risoluzione, presenterò soltanto la triade semidiatonica scomposta sulla 4.<sup>a</sup> alterata, la quale ammette nel suo spiacevole generatore la 3.<sup>a</sup> e la 5.<sup>a</sup> in qualunque delle due parti superiori, restando alla 3.<sup>a</sup> l'arbitrio di saltare sulla 5.<sup>a</sup> dell'accordo risolvete, allorquando si trova nella parte media.

## 1.<sup>o</sup> RIVOLTO.



(b) Questo piacevole rivolto si tratta colla 3.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> in qualunque sia parte, e senza vera preparazione.

## 2.<sup>o</sup> RIVOLTO.



(c) La x4.<sup>a</sup> dovrà trovarsi nella parte superiore, ond'evitare il duro contatto di 3.<sup>a</sup>

## SETTIMA PRODUCENTE.



(a) Sia che si unisca la 3.<sup>a</sup> alla 7.<sup>a</sup> sottintendendo la 5.<sup>a</sup>, sia che si unisca la 5.<sup>a</sup> alla 7.<sup>a</sup> sottintendendo la 3.<sup>a</sup>, tutto ciò potrà indifferentemente aver luogo in ambedue le parti superiori.

## 1.<sup>o</sup> RIVOLTO.



(c) Volendo far sentire la 7.<sup>a</sup> in questo rivolto convien ommettere la sua 3.<sup>a</sup>, ed accompagnarlo con 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup>; i quali numeri saranno sempre meno urtanti se la 5.<sup>a</sup> sarà nella parte superiore, e la 6.<sup>a</sup> nella parte media.



2.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(a) Non dovendo sottintendere nè la nota generatrice nè la 7.<sup>a</sup>, questo rivolto rimane senza la 6.<sup>a</sup>

(b) 3.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(b) Così la 2.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup>, che la 2.<sup>a</sup> e \*4.<sup>a</sup>, possono trovarsi in qualunque delle due parti superiori.

## TRIADE PRODUCENTE SCOMPOSTA.



(c) Non presentandosi alcuna gradevole combinazione sulla 7.<sup>a</sup> scomposta, dimostrerò la sola triade scomposta, ove la 3.<sup>a</sup> e la \*5.<sup>a</sup> del generatore potranno indistintamente prender luogo fra le due parti superiori.

1.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(a) La 3.<sup>a</sup> e la 6.<sup>a</sup> potranno indifferentemente portarsi in ambidue le parti superiori.

2.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(c) Così la 4.<sup>a</sup> e la 8.<sup>a</sup> potranno aver luogo nella parte superiore e nella media.



1.<sup>ma</sup> ADDIZIONE A 3. PARTI.

8 7 8    3 3    6 5 x 4    6    3 3    6 5 4 7

3 3    8 7 8    6    6 5 x 4    6 5 4 7    3 3

(a)

GEN:                      1.<sup>o</sup> RIV:                      2.<sup>o</sup> RIV:

3 4 5    8 2 3

8 2 3    3 4 5

3.<sup>o</sup> RIV:

(a) Il numero che meglio accompagna la 1.<sup>a</sup> addizione per il generatore è la 3.<sup>a</sup>; per il 1.<sup>o</sup> rivolto la 5.<sup>a</sup> e la 6.<sup>a</sup>; per il 2.<sup>o</sup> rivolto la 3.<sup>a</sup> e la 4.<sup>a</sup>; e per il 3.<sup>o</sup> rivolto la 2.<sup>a</sup> e la 4.<sup>a</sup>. Tutti questi numeri si possono indifferentemente trovare sì nell'una che nell'altra delle due parti superiori come viene indicato negli esempi.

2.<sup>da</sup> ADDIZIONE A 3. PARTI.

3 9 8 6 5 3    6 7 6 3 x 4    6 3 5 5 4 8 7 6

6 5 3    3 9 8 3 x 4    6 3 6 7 6 8 7 6    5 5 4

(b)

GEN:                      1.<sup>o</sup> RIV:                      2.<sup>o</sup> RIV:

8 7 8 6 3 2 3

3 2 3 8 7 8

4.<sup>o</sup> RIV:

(b) Il numero proprio ad accompagnare la 2.<sup>a</sup> addizione per il generatore è la 3.<sup>a</sup>, e tanto la 3.<sup>a</sup> quanto la 9.<sup>a</sup> possono trovarsi vicendevolmente fra le due parti superiori. Per il 1.<sup>o</sup> rivolto sono la 6.<sup>a</sup> e la 7.<sup>a</sup>, ma la 7.<sup>a</sup> dovrà trovarsi alla distanza di 9.<sup>a</sup> dalla 7.<sup>a</sup>, o di 7.<sup>a</sup> dalla 9.<sup>a</sup>. Per il 2.<sup>o</sup> rivolto i numeri sono la 5.<sup>a</sup> e la 6.<sup>a</sup> in qualunque delle parti superiori al basso; ma potendo nascere il dubbio che sia, o no un 2.<sup>o</sup> rivolto di 9.<sup>a</sup> perchè manca la nota generatrice, il preventivo accordo costitutivo il modo, la cadenza ritmica sulla percussione, e la risoluzione della dissonanza lo proveranno abbastanza. Finalmente per il 4.<sup>o</sup> rivolto sono la 2.<sup>a</sup> e la 7.<sup>a</sup> qualunque sia la parte, o media o superiore.



3.<sup>a</sup> ADDIZIONE A 3. PARTI.

5 11 3 6 5 7 7 6 3 4 8 2 2 3 3x4 5 6

6 5 5 11 3 3 4 7 7 6 3x4 5 6 8 2 2 3

(a) 2° RIV. 5° RIV.

- (a) Il numero proprio ad accompagnare la 3.<sup>a</sup> addizione per il generatore è la 5.<sup>a</sup>, e così la 5.<sup>a</sup> che l'11.<sup>a</sup> possono indifferentemente trovarsi nella parte media o superiore. Per il 2.<sup>o</sup> rivolto i numeri sono la 4.<sup>a</sup> e la 7.<sup>a</sup>, e possono egualmente trovarsi su ciascuna delle due parti superiori. Per il 5.<sup>o</sup> rivolto sono la 2.<sup>a</sup> e la 5.<sup>a</sup>, e questi non meno stanno bene su qualunque delle due parti superiori.

4.<sup>a</sup> ADDIZIONE A 3. PARTI.

7 13 5 5 3 7 13 5 5 11 3 5 4 3 3 3 3

5 3 7 13 5 5 11 3 7 13 5 6 6 x4 5 6

(a) GEN. 1° RIV. 5° RIV.

6 5 6 2 3 4

2 3 4 6 6 6

- (b) I numeri propri ad accompagnare la 4.<sup>a</sup> addizione per il generatore sono la 3.<sup>a</sup>, o l'11.<sup>a</sup>, i quali unitamente alla 13.<sup>a</sup> stanno indifferentemente sulle due parti superiori. Per il 1.<sup>o</sup> rivolto i numeri sono la 4.<sup>a</sup> e la 6.<sup>a</sup>, e per il 5.<sup>o</sup> rivolto la 3.<sup>a</sup> e la 5.<sup>a</sup>, i quali numeri stanno bene soltanto nella maniera suindicata; e finalmente per il 6.<sup>o</sup> rivolto i numeri sono la 3.<sup>a</sup> e la 5.<sup>a</sup>, o la 3.<sup>a</sup> e la 6.<sup>a</sup>, e possono aver luogo indistintamente su ciascuna delle parti superiori. Le ragioni, che toglieranno qualunque dubbio sulla verità dei fondamentali del generatore, 1.<sup>o</sup>, 5.<sup>o</sup>, e 6.<sup>o</sup> rivolto, sono le sopradette.



## N.º 33.

The musical score consists of three systems, each with three staves (treble, alto, and bass). The notation includes notes, rests, and figured bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with '1º' and '2º' to indicate first and second endings or positions. The score is divided into sections labeled (a), (b), (c), and (d). Section (a) is marked with a double sharp symbol. Section (b) is marked with a double flat symbol. Section (c) is marked with a double sharp symbol. Section (d) is marked with a double flat symbol. The score also includes a 'imitas' marking in the second system.

- (a) Le due crocette fanno sentire sui tempi forti due quinte di moto retto fra la sensibile e la tonica permesse ancora dai rigoristi, perchè sono fra due parti.
- (b) La risoluzione del contralto è data al basso ad oggetto di avere nell'accordo di risoluzione piuttosto un 1º rivolto armonioso e robusto, che un 2º snervato.
- (c) La 7ª passa sulla 5ª senza lasciare desiderio alcuno della sua risoluzione perchè il fondamentale sostiene sì l'una che l'altra dissonanza.
- (d) La risoluzione del basso sta nel contralto, e quella del contralto manca, ma la triade di risoluzione la lascia concepire, nè l'brecchio sente la mancanza della 5ª su cui dovrebbe risolvere il *mi* b del contralto.
- (e) La 9ª di produttore passa sulla 7ª senza lasciare desiderio della sua risoluzione nella guisa stessa della 7ª precedente.
- (f) La 2ª sul 3º rivolto di 7ª è il fondamentale istesso, per cui sarà in libertà di percuotere il basso anche di posta.



3 7 6 5 x4 6 5 3 8 2 3 x4 6 x6 8 b2 b3 x4x2 3 4 7 13 5

5 x5 3 2 3 6 5 3 x4 5 2 3 5 x4 3 3 4 5 6 x4 5 6 13 5 3

1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>

6 8 6 5 7 13 x4 6 3 4 3 11 3 4 7 6 7 5 8 6 7 2 9 8 7

5 4 3 5 3 5 11 2 3 x4 6 7 6 13 5 5 3 2 5 4 3

1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>

6 4 3 5 4 6 13 5 4 11 3 2 9 8 7 6 5 3 6 13 5 8

4 6 5 7 6 8 7 6 5 4 3 5 4 4 3 5 4 3 8

1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>



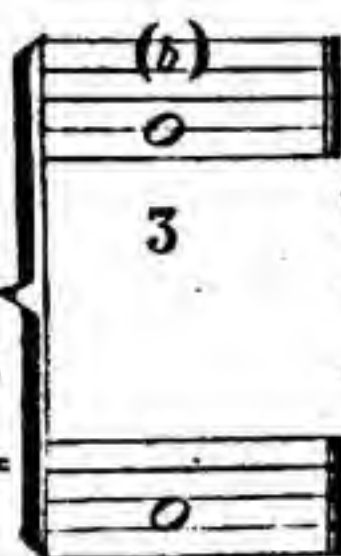
# ARTICOLO IX.

## N.º 34.

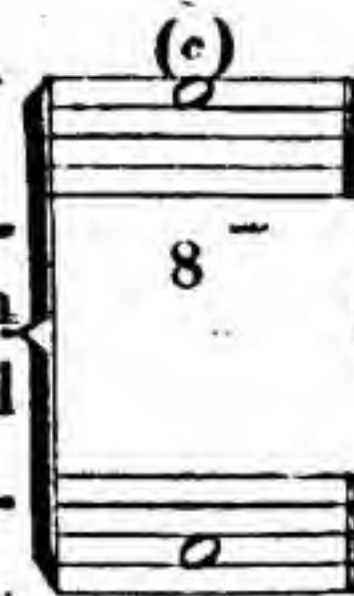
### TRIADE TONICA.



(a) La 5<sup>a</sup> può aver luogo in principio e nel corso della composizione, ma non in fine.



(b) La 3<sup>a</sup> maggiore e minore sta bene nel principio, nel mezzo e nel fine della composizione.



(c) L'8<sup>a</sup> sta bene nel principio, mezzo e fine, e particolarmente nelle cadenze finali.

### 1.º RIV.



(d) La 6<sup>a</sup> sta ottimamente nel mezzo, ma non nel principio e fine della composizione.

### 2.º RIV.



(e) La 4<sup>a</sup> non avrà luogo nè in principio nè in fine, ma bensì nel corso della composizione.

### TRIADE APPARENTE DIATONICA.



(f) La 5<sup>a</sup> per la sua dolcezza sta non men bene preparata che di posta.

### 1.º RIV.



(g) Il 1.º esempio di questi ri-volti suppone la 6<sup>a</sup>, o sia fondamentale, ed il secondo esempio sottintende la 3<sup>a</sup>.

### 2.º RIV.



(h) Il 1.º esempio presenta il fondamentale, ed il secondo lo sottintende.



# TRIADE APPARENTE SCOMPOSTA.



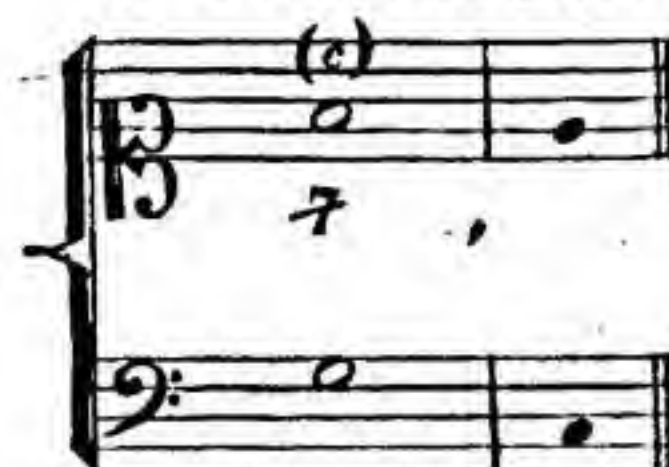
(a) Convien sottintendere la 5<sup>a</sup> per dar luogo alla 3<sup>a</sup> scomposta.

## 1<sup>o</sup> RIV:



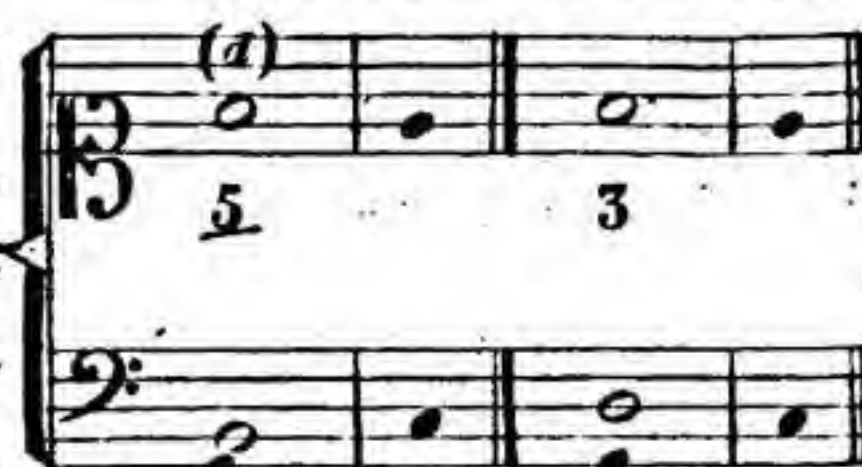
(b) Si ommette la 3<sup>a</sup> per dar luogo alla 8<sup>a</sup>, o sia fondamentale. Si ommette intieramente il 2<sup>o</sup> rivolto perchè dà una risoluzione ambigua.

# 7<sup>a</sup> PRODUCENTE.



(c) La 7<sup>a</sup> è tanto gradevole, che non ha bisogno di preparazione.

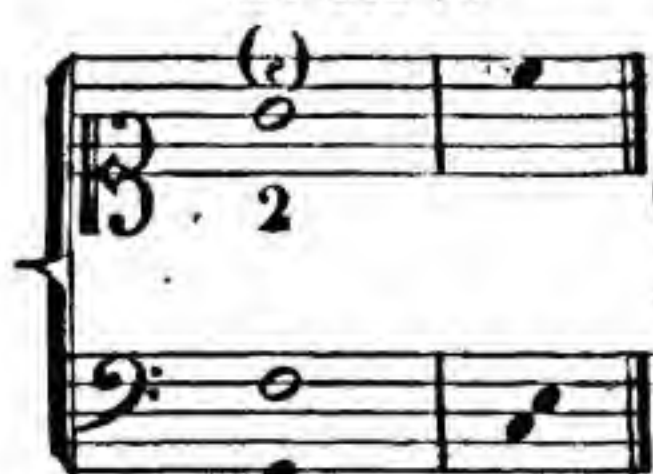
## 1<sup>o</sup> RIV:



## 2<sup>o</sup> RIV:

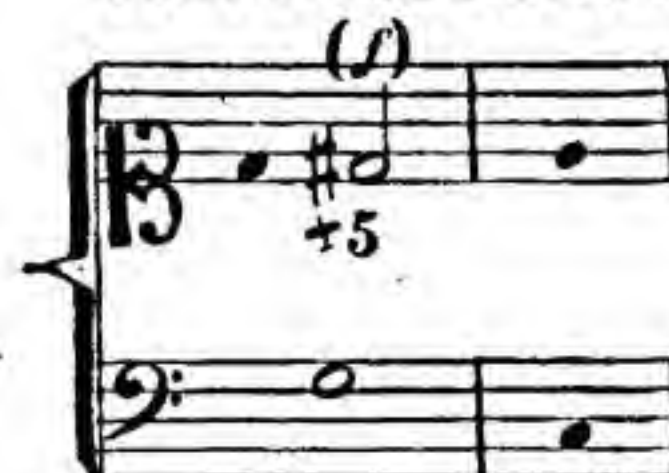
(d) Questo 1<sup>o</sup>, e 2<sup>o</sup> rivolto si confondono col generatore e 1<sup>o</sup> rivolto della triade apparente diatonica, perchè mancano della nota generatrice.

## 3<sup>o</sup> RIV.



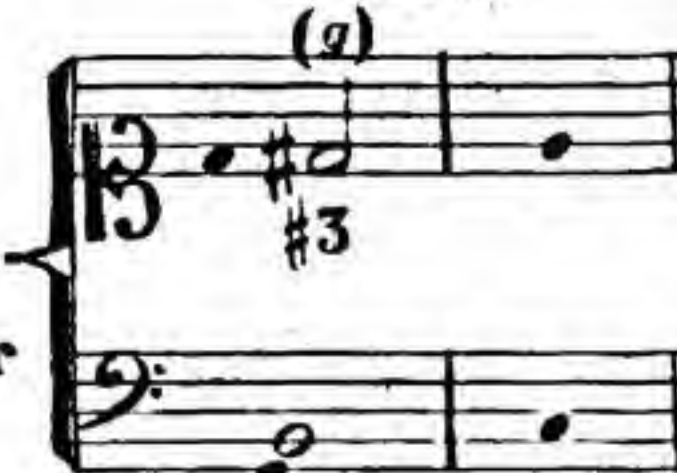
(e) Essendo la 2<sup>a</sup> lo stesso fondamentale, essa si potrà prendere di posta, e portarla ove meglio detterà la cantilena.

# TRIADE PRODUCENTE SCOMPOSTA.



(f) Si sottintende la 5<sup>a</sup> per dar luogo alla +5<sup>a</sup>.

## 1<sup>o</sup> RIV:



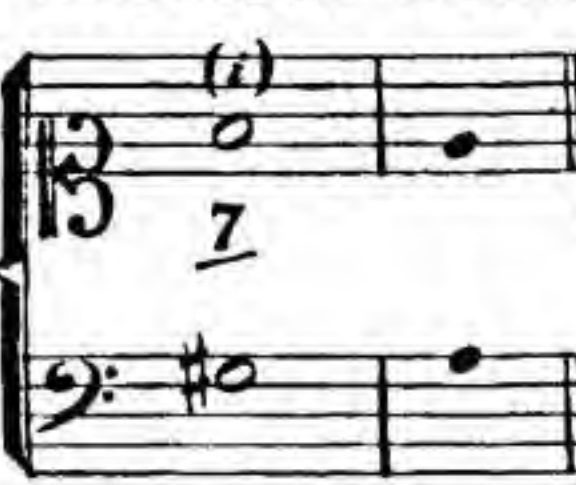
(g) Qui manca la 6<sup>a</sup>, o nota fondamentale onde dar luogo alla 3<sup>a</sup> scomposta, perciò questo 1<sup>o</sup> rivolto si confonde col generatore della triade apparente scomposta.

## 2<sup>o</sup> RIV:



(h) Il 1<sup>o</sup> esempio di questo 2<sup>o</sup> rivolto è praticabile qualora si prepari la 4<sup>a</sup>; ed il secondo esempio, mancando della nota generatrice, si confonde col 1<sup>o</sup> rivolto della triade apparente scomposta.

# SETTIMA SEMIDIATONICA.



(i) La 7<sup>a</sup> per la sua dolcezza non ha bisogno di preparazione.

## 1<sup>o</sup> RIV:

## 2<sup>o</sup> RIV:



(l) Il 1<sup>o</sup> rivolto può essere confuso col 2<sup>o</sup> della triade producente, perchè manca della 5<sup>a</sup> o 7<sup>a</sup> del fondamentale; e il 2<sup>o</sup> susseguente col 3<sup>o</sup> rivolto di 7<sup>a</sup>, perchè gli manca la 3<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> del fondamentale.

## 3<sup>o</sup> RIV:



(m) Nel 3<sup>o</sup> rivolto non fa duopo di preparazione, ma si dovrà evitare la sua risoluzione in 4<sup>a</sup>.



# TRIADE SEMIDIATONICA SCOMPOSTA SULLA 4<sup>ta</sup> ALTERATA.

**1<sup>o</sup> RIV.** **2<sup>o</sup> RIV.**

(a) Volendo scomporre la 3<sup>a</sup> si ommette la 5<sup>a</sup>

(b) Questo 1<sup>o</sup> rivolto manca della 3<sup>a</sup>, o 5<sup>a</sup> del generatore.

(c) Questo 2<sup>o</sup> rivolto manca della  $\times 4^a$ , o fondamentale, uè può essere riconosciuto che all'atto della risoluzione.

**1<sup>a</sup> ADDIZIONE.** **3<sup>o</sup> RIV.**

(a) Si ommettono il 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> rivolto, perchè mancano de' propri fondamentali; e di urto dissonante.

(c) Il 3<sup>o</sup> rivolto sottintende la 4<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup>, per ritenere la 2<sup>a</sup>, o diciamo il fondamentale.

**2<sup>a</sup> ADDIZIONE.** **1<sup>o</sup> RIV.** **2<sup>o</sup> RIV.**

(f) Quantunque il 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> rivolto manchino de' propri fondamentali, nulladimeno l'accordo di preparazione è troppo marcato per non rimanere in dubbio sì dell'uno, che dell'altro.

**4<sup>o</sup> RIV.** **2<sup>a</sup> ADDIZIONE ECCEDENTE.**

(g) Il 4<sup>o</sup> rivolto non lascia vera indecisione, perchè è composto della dissonanza e del generatore.

(h) La  $\times 9^a$  si nel fondamentale che nel 4<sup>o</sup> rivolto non ammette dubbio.

**3<sup>a</sup> ADDIZIONE.**

(i) Non mancando il fondamentale nei due precedenti esempi, ed essendo preparata la dissonanza dall'accordo costituente il modo, vengono con ciò immediatamente riconosciuti per un generatore ed un 5<sup>o</sup> rivolto di 11<sup>a</sup>.

**2<sup>o</sup> RIV.** **4<sup>a</sup> ADDIZIONE.**

(l) L'accordo di preparazione fa bastantemente conoscere che la percussione è sul 2<sup>o</sup> rivolto di 11<sup>a</sup>.

(m) La 13<sup>a</sup> per la ragione tante volte ripetuta è immediatamente riconosciuta, e si pratica così ascendendo che discendendo sul suo generatore.



The musical score consists of five systems, each with a piano (treble) and bass (bass) staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Annotations (a) through (h) are placed above specific notes or groups of notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

- (a) Dovendosi trovare la cadenza ritmica sul primo tempo, e non sul secondo, questa frase comincia nel 2.<sup>o</sup> tempo ritmico, e non nel 1.<sup>o</sup>
- (b) Il salto sulla 3.<sup>a</sup> in luogo della risoluzione, lascia che l'orecchio la sottintenda, il che conviene a due parti, ove manca l'armonia.
- (c) In seguito all'accordo costituente, questo è un primo rivolto di 9.<sup>a</sup>
- (d) Il salto di 5.<sup>a</sup> sarà facile e grato qualora si trovi sull'accordo che costituisce il modo; e in forza di questo la dissonanza che percuote sull'accordo successivo sarà un 1.<sup>o</sup> rivolto di 13.<sup>a</sup>
- (e) Dalla risoluzione della dissonanza in 4.<sup>a</sup>, o 6.<sup>a</sup> si vede che questo è un 2.<sup>o</sup> rivolto di 9.<sup>a</sup>
- (f) L'accordo antecedente dà a conoscere che la dissonanza è un 4.<sup>o</sup> rivolto di 9.<sup>a</sup>
- (g) In ragione del precedente accordo costitutivo, questa fievole dissonanza sarà un 1.<sup>o</sup> rivolto di 7.<sup>a</sup>
- (h) La 4.<sup>a</sup> può prendersi di posta sulla producente quando sia per preparare una cadenza.



(a) 8 8 7 3 x4 5 6 3 x9 3 3 9 3 3 9 3 8 7 8 2 x2 3x4 6 3 4

(b) 8 3 x4 6 8 2 3 6 x6 8 2 3 4 6 5 3 6 7 6 4 13 5 8

(c) 8 3 x4 6 8 2 3 6 x6 8 2 3 4 6 5 3 6 7 6 4 13 5 8

- (a) Questa dissonanza non può essere che una  $\times 9^a$  risolvete in  $3^a$ .  
 (b) Questa e la seguente sono none maggiori ascendenti alla  $3^a$ .  
 (c) Il  $\times 11$  precedente è ricevuto come preparazione della  $13^a$ , la quale suppone la  $3^a$  sulla producente.

## ARTICOLO X:

TAVOLA DEI GRADI FONDAMENTALI DEL MODO PRINCIPALE APPARTENENTI  
 PIÙ O MENO AI MODI ANALOGHI E NON ANALOGHI.

N.º 36.

Modo principale: Tonicu, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> osomigliante, 7<sup>a</sup>

Modo della 2<sup>a</sup>: 7<sup>a</sup>, Tonicu, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>

Modo della 3<sup>a</sup>: 6<sup>a</sup>, Tonicu, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>

Modo della 4<sup>a</sup>: 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, Tonicu, 3<sup>a</sup>

Modo della 5<sup>a</sup>: 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, Tonicu, 2<sup>a</sup>

Modo della 6<sup>a</sup>: 5<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, Tonicu, 2<sup>a</sup>

Modi non analoghi: 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>



N.º 37.

(a) La 6.<sup>a</sup> alterata con bemol  
le presenta un 1.<sup>o</sup> rivolto  
di 4.<sup>a</sup> alterata, il qual pre-  
para o una posa sulla 5.<sup>a</sup>,  
o una cadenza nel Modo  
stesso.

(b) La 4<sup>a</sup>. alterata con diesis prepara o una posa sulla 5<sup>a</sup>, o una cadenza nel Modo stabilito.

(c) La 4.<sup>a</sup> muta la sua denominazione in 6.<sup>a</sup> atteso che appartiene, come 1.<sup>o</sup> rivolto alla 4.<sup>a</sup> alterata del Modo somigliante, su cui prepara o una posa sulla 5.<sup>a</sup>, o una cadenza.

(d) La 2.<sup>a</sup> alterata con diesis muta la propria denominazione in 4.<sup>a</sup> alterata, con cui prepara o una posa sulla 5.<sup>a</sup>, o una cadenza nel Modo somigliante.

(c) La 2.<sup>a</sup> alterata con bemolle cangia la denominazione in 6.<sup>a</sup> minore, e rappresenta un 1.<sup>o</sup> rivolto di 4.<sup>a</sup> alterata, con cui prepara o una posa sulla 5.<sup>a</sup>, o una cadenza al Modo della 4.<sup>a</sup>.

(f) La 7.<sup>a</sup> cangia la propria denominazione in quella di 4.<sup>a</sup> alterata, o per preparare una posa sulla 5.<sup>a</sup>, o per far cadenza nel Modo della 4.<sup>a</sup>.



(a)

$T^a$   $6^a$   $4^a$   $6^a$   $4^a$   $P^c$   $T^a$

(a) La 7.<sup>a</sup> alterata con bemolle acquista la denominazione di 4.<sup>a</sup>, e prepara la cadenza nel modo della 4.<sup>a</sup>.

(b)

$T^a$   $6^a$   $4^a$   $T^a$   $6^a$   $P^c$   $T^a$

(b) La 7.<sup>a</sup> alterata dal bemolle muta la propria denominazione in 6.<sup>a</sup> minore, e rappresenta un 2.<sup>o</sup> rivolto di 2.<sup>a</sup> scomposta, con cui prepara o una posa sulla 5.<sup>a</sup>, o una cadenza nel modo della 2.<sup>a</sup>.

(c)

$T^a$   $6^a$   $4^a$   $2^a$   $2^a$   $5^c$   $T^a$

(c) La 5.<sup>a</sup> alterata dal diesis prende la denominazione di nota sensibile del modo somigliante.

(d)

$T^a$   $6^a$   $4^a$   $2^a$   $6^a$   $4^a$   $P^c$   $T^a$

(d) La 5.<sup>a</sup> alterata dal diesis, e preceduta dalla 7.<sup>a</sup> alterata dal bemolle, muta la propria denominazione in 4.<sup>a</sup> alterata, o per posarsi sulla 5.<sup>a</sup>, o per far cadenza nel modo della seconda.

(e)

$T^a$   $6^a$   $4^a$   $2^a$   $6^a$   $4^a$   $2^a$   $5^c$   $T^a$

(e) La tonica alterata dal diesis, dopo l'alterazione della 7.<sup>a</sup>, muta la propria denominazione in quella di sensibile per costituire il modo della 2.<sup>a</sup>.

(f)

$T^a$   $4^a$   $alt$   $P^c$   $T^a$

(f) La 6.<sup>a</sup> alterata dal diesis cangia la denominazione in 4.<sup>a</sup> alterata, o per posarsi sulla 5.<sup>a</sup>, o per far cadenza nel modo della 3.<sup>a</sup>.

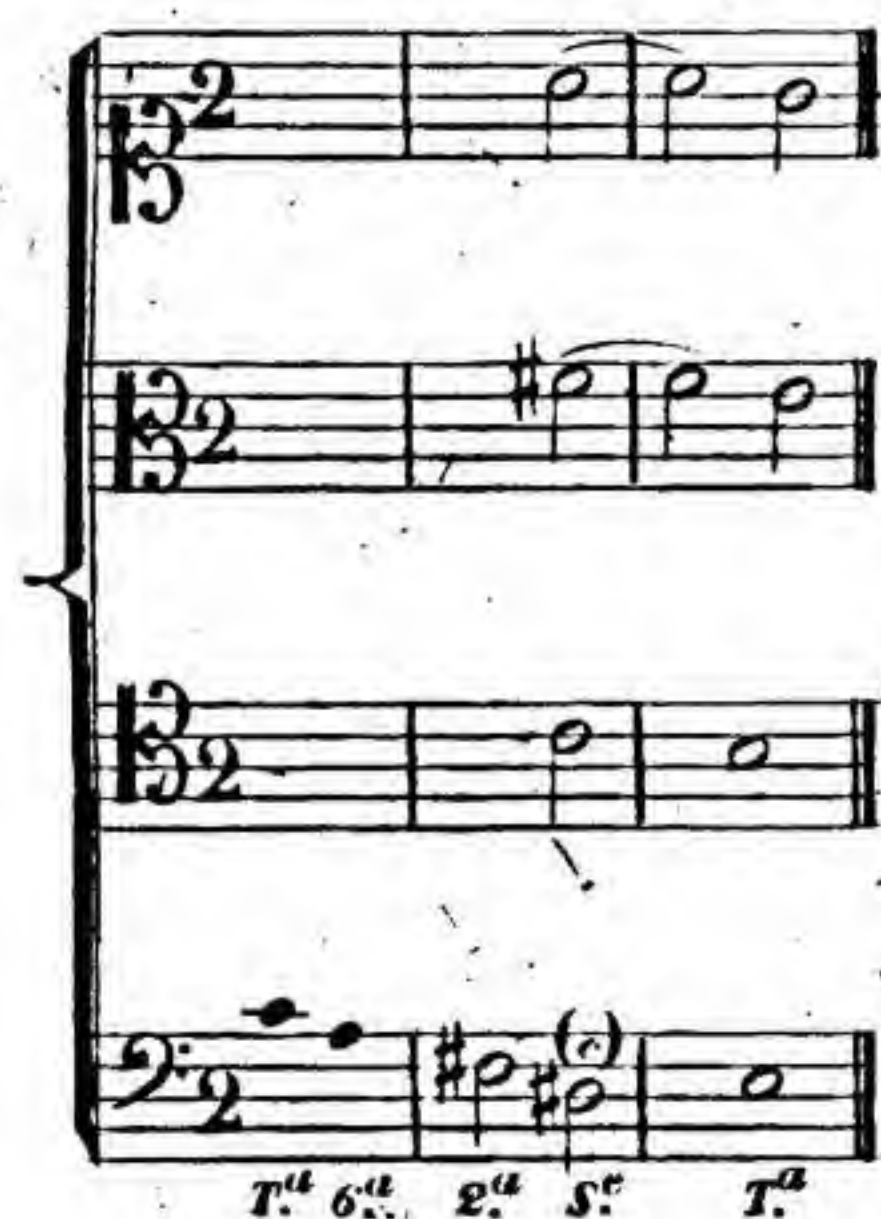




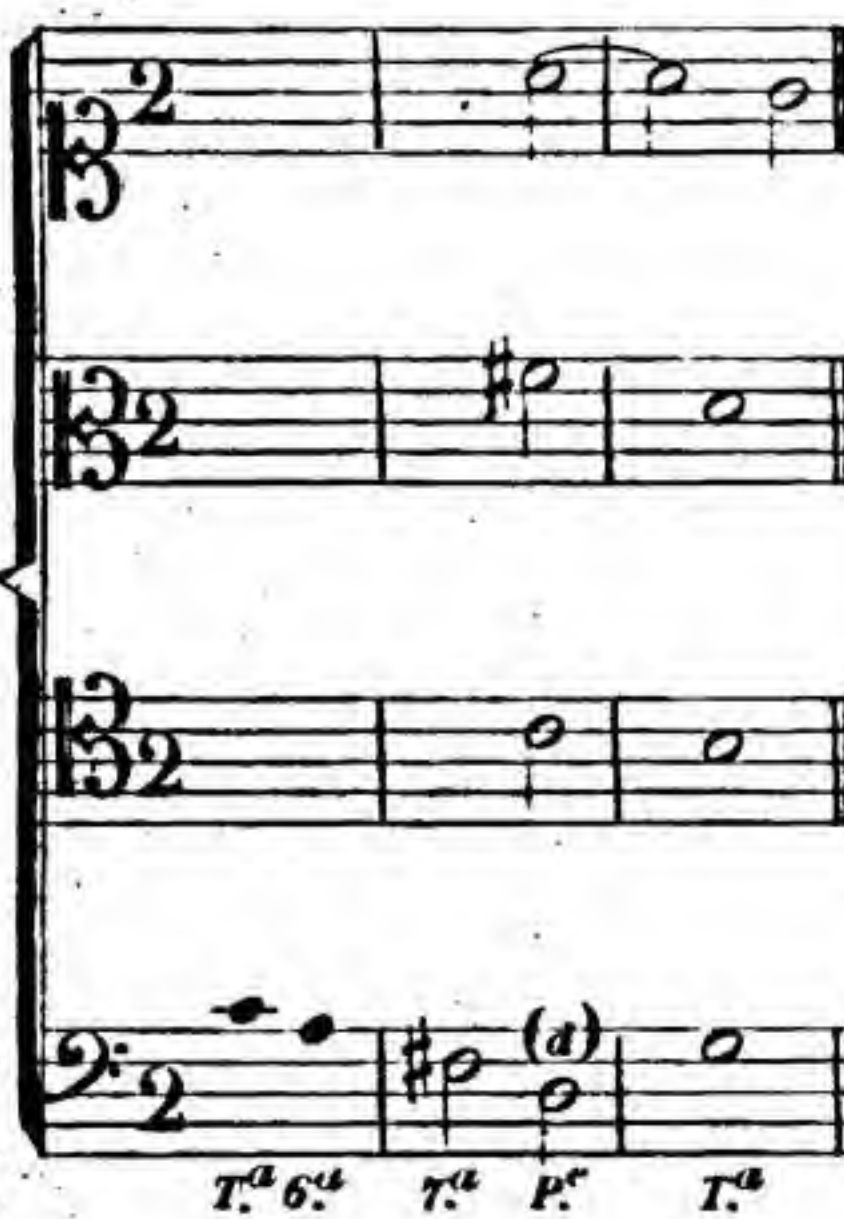
(a) Questa 6<sup>a</sup>, a cagione della sua 3<sup>a</sup> alterata con diesis, muta la propria denominazione in quella di produttore del modo della 2<sup>a</sup>.



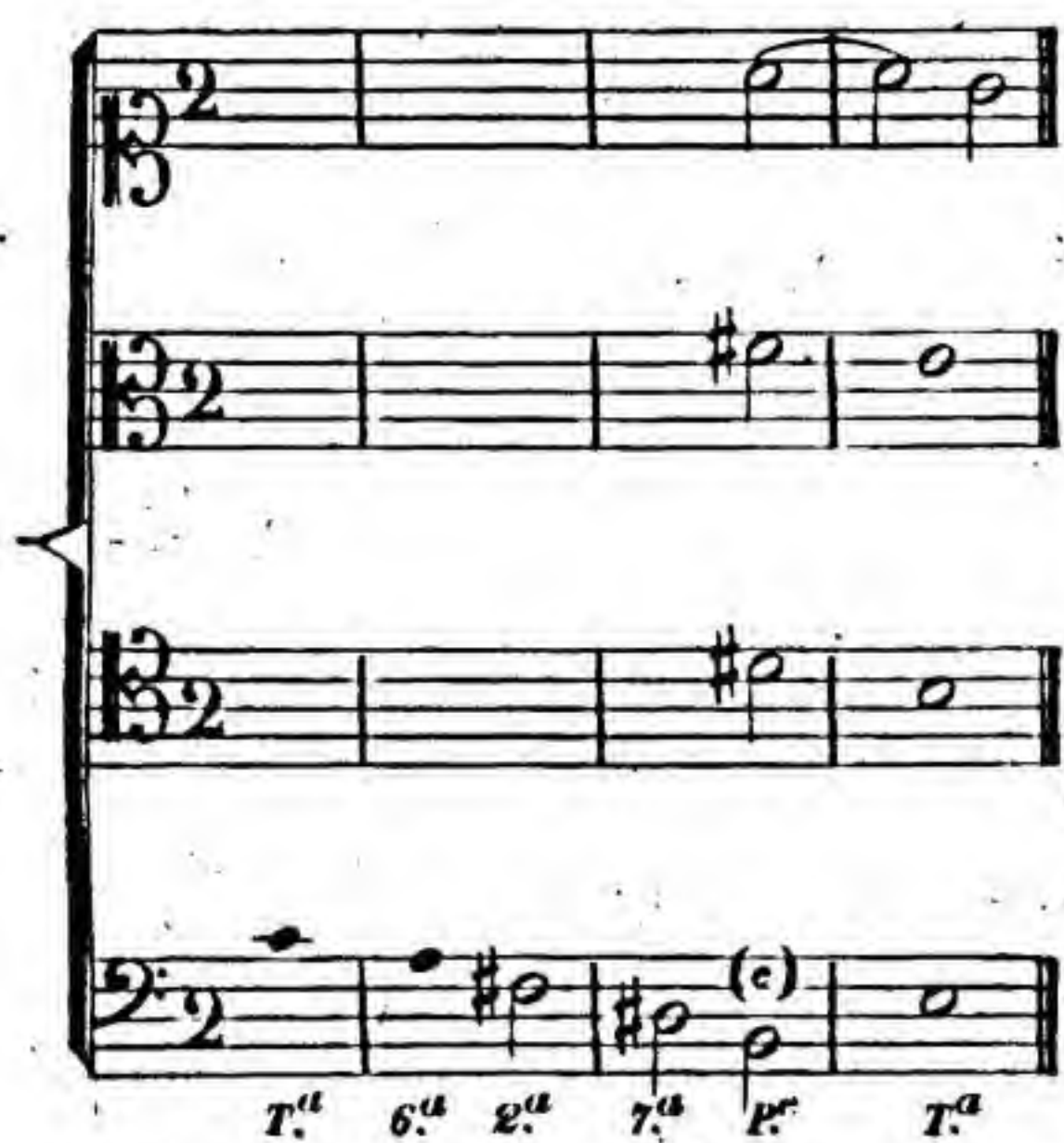
(b) La 4<sup>a</sup> alterata dal diesis, muta la sua denominazione in nota sensibile, costituendo in tal guisa il modo della 5<sup>a</sup>.



(c) La 2<sup>a</sup> alterata dal diesis, e preceduta dalla 4<sup>a</sup> alterata, prende la denominazione di sensibile costituendo il modo della 3<sup>a</sup>.



(d) La 3<sup>a</sup> alterata dal diesis su questo fondamentale, fa sì, che di 2<sup>a</sup> di viene produttore del modo della 5<sup>a</sup>.



(e) L'alterazione della 3<sup>a</sup> e della 5<sup>a</sup> fanno sì che questo fondamentale lascia la denominazione di 7<sup>a</sup> per cangiarla in quella di produttore del modo della 3<sup>a</sup>.



INGANNI SUI MOVIMENTI DI 4<sup>ta</sup> IN SU.

(a) La 3<sup>a</sup> del modo alterata con diesis nella propria 3<sup>a</sup> muta la sua denominazione in producente del modo somigliante per far cadenza.

T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup>



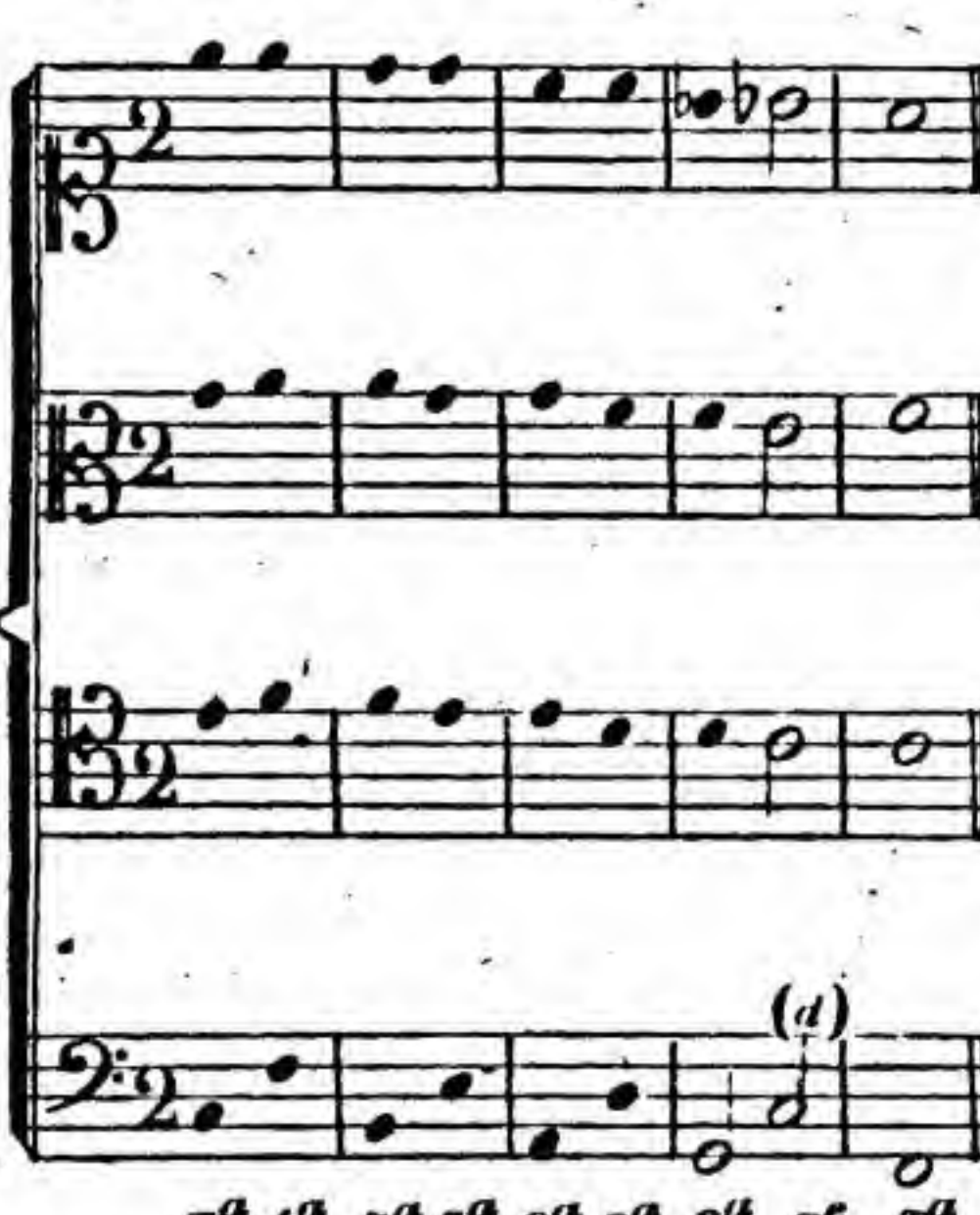
(b) La 2<sup>a</sup> del modo alterando la sua 3<sup>a</sup> condiesis cambia la propria denominazione in producente per far cadenza.

T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup>



(c) La 4<sup>a</sup> alterata condiesis prende la denominazione di 2<sup>a</sup>, e fa strada alla producente per far cadenza nel modo della 3<sup>a</sup>.

T.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup>



(d) La tonica divien producente per far cadenza nel modo della 4<sup>a</sup>.

T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup>



(e) La 7<sup>a</sup> alterata con bemolle nel mutare la denominazione in 6<sup>a</sup> conduce alla cadenza nel modo della 2<sup>a</sup>.

T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup>



# INGANNI O MODULAZIONI AI 5 MODI ANALOGHI SULLO STESSO MOVIMENTO .

(a)  $T^a$   $4^a$   $7^a$   $3^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   
 (b)  $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   
 (c)  $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   
 (d)  $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   
 (e)  $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   
 (f)  $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   
 (g)  $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$

- (a) La via sicura di modulare senza lasciar cattive relazioni all'udito è di far precedere all' accordo di  $2^a$ , che sempre è inclinato sulla producente, un accordo comune al Modo antecedente ed al susseguente, come prova questo fondamentale che è  $3^a$  del modo  $1^o$ , e  $6^o$  del susseguente. Lo stesso si avverta alle lettere  $b, c, d, e, f, g$ .

## ALTRI INGANNI O MODULAZIONI AI MODI ANALOGHI SULLO STESSO MOVIMENTO.

(h)  $T^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $3^a$   $T^a$   
 (i)  $T^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $4^a$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $3^a$   $T^a$

- (h) Queste due toniche minori non frammezzate da altro accordo che dalla producente, come pure le due toniche maggiori alla lettera  $b$  presentano una modulazione di  $2^a$  specie, la quale, purchè vada di sfuggita, non lascia tempo all'udito nè di concepire una nuova impressione, nè di perdere la già concepita.



## COLLEGAMENTO DELLA TRIADE TONICA COLLE TRIADI DEL MODO MAGGIORE E MINORE.

(a) Collegamento ricercato dall'udito, e che fa presentare la cadenza.

Modo maggiore. (a)

Modo minore. (a)

(b) Collegamento egualmente gradito sul moto della cadenza.

M.º mag: (b)

M.º min: (b)

(c) Collegamento di uso comune.

M.º mag: (c)

M.º min: (c)

(d) Collegamento di poco uso.

M.º mag: (d)

M.º min: (d)

(e) Collegamento frequente.

M.º mag: (e)

M.º min: (e)

(f) Collegamento che annunzia la costituzione del modo.

M.º mag: (f)

M.º min: (f)



# TONICA FINALE E TONICA PRIMA SUI MODI ANALOGHI . . .

- (a) Il distacco frapposto dalla comune tra la tonica finale e la nuova, fa, che mentre l'udito va perdendo la ricevuta impressione, si abilita maggiormente a riceverne una nuova senza disturbo.

## TONICA FINALE E TONICA PRIMA SOPRA MODI LONTANI DI 2ª E 3ª SPECIE.

- (b) Sebbene queste staccate e improvvise modulazioni di 2ª e 3ª specie siano generalmente in uso, non per questo sono meno aspre.
- (c) La 3ª maggiore convertita in minore sull'istesso fondamentale, produce una modulazione fievole sì, ma senza dure collisioni all'udito.
- (d) La 3ª minore convertita in maggiore sull'istesso fondamentale dà una modulazione spiritosa e forte.



# DUE TONICHE CONGIUNTE CON 7.<sup>a</sup> MAGGIORE.



- (a) Non possono aver luogo due toniche congiunte con 7.<sup>e</sup> maggiore in forza delle successive relazioni di 7.<sup>a</sup> maggiore, di tritono, e di 8.<sup>a</sup> eccedente; ma potranno succedere due 7.<sup>e</sup> maggiori dalla tonica alla 4.<sup>a</sup>, se si avrà cura di porle a progressione incominciata, onde mitigare il disgustoso effetto che da principio produce la sensibile discendente.

## INGANNI DA TONICA A TONICA, O DA TONICA A 5.<sup>a</sup> PRODOTTI COL SOLO MEZZO DELL'ACCORDO COSTITUENTE.

- (b) La triade eccedente riterrà il nome di tonica allorchè passa e non modula sulla 6.<sup>a</sup>, ma cangierà la denominazione in producente quando vogliasi stabilire il modo della 4.<sup>a</sup>. La tonica minore non ammette la 5.<sup>a</sup> eccedente.



*Tonica maggiore. T.<sup>a</sup> minore. T.<sup>a</sup> mag. T.<sup>a</sup> min. T.<sup>a</sup> mag. T.<sup>a</sup> min. T.<sup>a</sup> mag.*

*T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>*

*T.<sup>a</sup> min. T.<sup>a</sup> mag. T.<sup>a</sup> min. T.<sup>a</sup> mag. T.<sup>a</sup> min. T.<sup>a</sup> mag. T.<sup>a</sup> min.*

*T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup>*

*T.<sup>a</sup> mag. T.<sup>a</sup> min. T.<sup>a</sup> mag. T.<sup>a</sup> min. T.<sup>a</sup> mag. T.<sup>a</sup> min. T.<sup>a</sup> mag.*

*T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>*



*Tonica minore. T. maggiore. T. min: T. mag: T. min: T. mag: T. min: T. mag:*

*T. P. T. T. S. T. T. S. T. T. P. T. T. P. T. T. S. T. T. S. T. T. P. T.*

*T. min: T. mag: T. min: T. mag: T. min: T. mag: T. min: T. mag:*

*T. P. T. T. S. T. T. S. T. T. P. T. T. P. T. T. S. T. T. S. T.*

*T. min: T. mag: T. min: T. mag: T. min: T. mag: T. min: T. mag:*

*T. S. T. T. S. T. T. S. T. T. 2. 5. T. 2. 5. T. P. T. T. P. T. T. 2. 5.*

- (a) Volendò quì, come nell'antecedente Modo maggiore, discendere di semitono, ne verrebbe una producente apportatrice in un punto di una modulazione di 3.<sup>a</sup> specie, e di molte cattive relazioni; per cui meglio è discendere di un tuono, ed avere soltanto una modulazione di 2.<sup>a</sup> specie.
- (b) Quì per l'istessa ragione si discende di un tuono invece di un semitono.



*Tonica minore. T.<sup>a</sup> maggiore. T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag:*

*T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>*

*T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag:*

*T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup>*

*T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag:*

*T.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>*

(a) La 3.<sup>a</sup> minore discendente apporterebbe una modulazione dura, e perciò convien meglio la maggiore.

G.T.



The musical score consists of three systems, each with three staves. The first system includes labels for Tonic (Tª) and Subdominant (Sª) in minor and major forms. The second system continues the progression with similar labels. The third system includes a note marked with an asterisk (\*) and a label (a) indicating a specific harmonic change.

*Tonica minore. Tª maggiore. Tª min.; Tª mag.; Tª min.; Tª mag.; Tª min.*

*Tª Sª Tª Tª Sª Tª Tª Sª Tª Tª Sª Tª Tª Sª Tª Tª Sª Tª*

*Tª mag.; Tª min.; Tª mag.; Tª min.; Tª mag.; Tª min.; Tª mag.*

*Tª Pª Tª Tª Pª Tª Tª Sª Tª Tª Sª Tª Tª Sª Tª Tª Sª Tª*

*Tª min.; Tª mag.; Tª min.; Tª mag.; Tª min.; Tª mag.; Tª min.*

*Tª Sª Tª Tª Pª Tª Tª Pª Tª Tª Sª Tª Tª Sª Tª Tª x Sª Sª Tª x Sª Sª*

(a) Per la stessa ragione convien permutare la 3ª maggiore in minore e così dicasi nel progresso di questi inganni.

G.T.



*Tonica maggiore. T.<sup>a</sup> minore. T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag:*

*T.<sup>a</sup> p.<sup>ce</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> p.<sup>ce</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>*

*T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min:*

*T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>*

*T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min:*

*T.<sup>a</sup> p.<sup>ce</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> p.<sup>ce</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>*



# N. 59. NATURALE COLLEGAMENTO DELLA 2<sup>a</sup> SULLA PRODUCENTE.

$T^a$   $4^a$   $7^a$   $5^a$   $6^a$   $2^a$   $P^a$   $T^a$   $T^a$   $4^a$   $7^a$   $5^a$   $6^a$   $2^a$   $2^a$   $P^a$   $T^a$

- (a) Ecco tre accordi consecutivi di eguale conformazione, de' quali l'ultimo è quello di 2<sup>a</sup> che inclina e cade sulla producente.
- (b) Ecco due progressivi accordi di 2<sup>a</sup>, il secondo de' quali fissa la modulazione, e va sulla producente.

INGANNI CHE VANNO da 2<sup>a</sup> a 2<sup>a</sup>, da 2<sup>a</sup> a SENSIBILE, da 2<sup>a</sup> a PRODUCENTE,  
E AD ALTRE DENOMINAZIONI.

Modo maggiore. M. minore. M. magg. M. min. M. magg. M. min. M. magg.  
 $2^a$   $2^a$   $P^a$   $2^a$   $5^a$   $2^a$   $S^e$   $T^a$   $2^a$   $S^e$   $T^a$   $2^a$   $P^a$   $T^a$   $2^a$   $2^a$   $5^a$   $2^a$   $S^e$   $T^a$

M. min. M. magg. M. min. M. magg. M. min. M. magg. M. min. M. magg. M. min.  
 $2^a$   $S^e$   $T^a$   $2^a$   $4^a$   $2^a$   $7^a$   $2^a$   $4^a$   $2^a$   $4^a$   $2^a$   $2^a$   $5^a$   $2^a$   $2^a$   $5^a$   $2^a$   $S^e$   $T^a$   $2^a$   $S^e$   $T^a$



*Modo maggiore. M. minore. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min.*  
*2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>*

*M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min.*  
*2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup>*

*M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag.*  
*2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> 2<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> 2<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup>*



## N. 40.

NATURALE COLLEGAMENTO DELLA 4<sup>a</sup>

Modo maggiore. M. minore. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min.  
 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup>

M. mag. M. min. M. mag. M. min.  
 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup>

INGANNI DELLA 4<sup>a</sup>

M. mag. M. mag. M. mag. M. mag. M. min. M. mag. M. min.  
 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>



Modo maggiore. M. mag: M. mag: M. minore. M. mag: M. min:

4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>

M. mag: M. min: M. mag: M. min: M. mag: M. mag:

4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup>

M. mag: M. min: M. mag: M. min: M. mag: M. min:

4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>a</sup>



Molto maggiore. M. minore. M. mag: M. min: M. mag: M. min:

4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>

M. mag: M. min: M. mag: M. min: M. mag: M. min:

4.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> 4.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>

M. mag: M. min: M. mag: M. min: M. mag: M. min:

4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>



*Modo maggiore.*    *M. minore.*    *M. mag.*    *M. min.*    *M. mag.*    *M. min.*

$4^a$   $2^a$   $5^a$      $4^a$   $2^a$   $5^a$      $4^a$   $5^a$   $T^a$      $4^a$   $5^a$   $T^a$      $4^a \times 4^a$   $5^a$      $4^a \times 4^a$   $T^a$

*M. mag.*    *M. min.*    *M. mag.*    *M. min.*    *M. mag.*    *M. min.*

$4^a$   $5^a$   $T^a$      $4^a$   $5^a$   $T^a$      $4^a \times 4^a$   $5^a$      $4^a \times 4^a$   $5^a$      $4^a$   $5^a$   $T^a$      $4^a$   $5^a$   $T^a$

*M. mag.*    *M. min.*    *M. mag.*    *M. min.*    *M. mag.*    *M. min.*

$4^a$   $P^a$   $T^a$      $4^a$   $P^a$   $T^a$      $4^a$   $P^a$   $T^a$      $4^a$   $P^a$   $T^a$      $4^a$   $5^a$   $T^a$      $4^a$   $5^a$   $T^a$



N. 44.

## COLLEGAMENTO DELLA PRODUCENTE COGLI ACCORDI DIATONICI.

modo maggiore. M. minore. M. mag: M. min: M. mag: M. min:

P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 3<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 3<sup>a</sup>

M. mag: M. min: M. mag: M. min: M. mag: M. min:

P<sup>c</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 6<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 6<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup>

(a) La naturale tendenza della produtente sulla tonica fa sì, che qualunque altro collegamento diviene un inganno, il quale viepiù si manifesta allorchè ne è preparata la cadenza.

## INGANNI DA PRODUCENTE A PRODUCENTE.

1° e 3° RIV: 3° e 1° RIV: 2° e GEN:

T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup>

G.T.



1.º e 3.º RIV:      3.º e 1.º RIV:      2.º e GEN:

T.ª P.ª P.ª      T.ª P.ª P.ª      T.ª P.ª P.ª

INGANNI DA TONICA A PRODUCENTE.

T.ª P.ª T.ª P.ª T.ª P.ª T.ª P.ª      T.ª P.ª T.ª P.ª T.ª P.ª T.ª P.ª

INGANNI DA PRODUCENTE A TONICA.

T.ª P.ª T.ª P.ª T.ª P.ª T.ª      T.ª P.ª T.ª P.ª T.ª P.ª T.ª



## INGANNI DI PRODUCENTE SU QUALSIVOGLIA DENOMINAZIONE O INTERVALLO.

The musical score consists of three systems, each with three staves. The first system is labeled 'Modo maggiore.' and 'M. minore.' and contains intervals such as  $P^c \times 4^a$ ,  $5^a$ ,  $x 4^a$ ,  $P^c$ ,  $T^a$ ,  $P^c \times 4^a$ ,  $5^a$ ,  $x 4^a$ ,  $P^c$ ,  $T^a$ ,  $P^c \times 4^a$ ,  $T^a$ ,  $P^c \times 4^a$ ,  $T^a$ ,  $P^c$ ,  $5^a$ ,  $P^c$ . The second system is labeled 'M. min:' and 'M. mag:' and contains intervals such as  $2^a$ ,  $P^c$ ,  $T^a$ ,  $P^c$ ,  $2^a$ ,  $P^c$ ,  $2^a$ ,  $P^c$ ,  $T^a$ ,  $P^c$ ,  $5^a$ ,  $T^a$ ,  $5^a$ ,  $P^c$ ,  $T^a$ ,  $P^c$ ,  $5^a$ ,  $T^a$ ,  $5^a$ ,  $P^c$ ,  $T^a$ ,  $P^c$ ,  $T^a$ . The third system is labeled 'M. min:' and 'M. mag:' and contains intervals such as  $P^c$ ,  $T^a$ ,  $P^c$ ,  $4^a$ ,  $P^c$ ,  $4^a$ ,  $P^c$ ,  $5^a$ ,  $T^a$ ,  $5^a$ ,  $P^c$ ,  $T^a$ ,  $P^c$ ,  $5^a$ ,  $T^a$ ,  $5^a$ ,  $P^c$ ,  $T^a$ ,  $P^c$ ,  $T^a$ .



Modo minore. M. maggiore. M. min: M. mag: M. min:

$P^c$   $T^a$   $P^c$   $S^c$   $T^a$   $S^c$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $S^c$   $T^a$   $S^c$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $S^c$   $T^a$   $S^c$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $S^c$   $T^a$

M. mag: M. min: M. mag:

$S^c$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $S^c$   $T^a$   $S^c$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $S^c$   $T^a$   $S^c$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $P^c$   $T^a$

M. min: M. mag: M. min: M. mag:

$P^c$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $2^a$   $P^c$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $2^a$   $P^c$   $2^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $4^a$   $S^a$



*Modo minore.* *M. maggiore.* *M. min.* *M. mag.* *M. min.*  
 $\times 4^a$   $p^e$   $T^a$   $p^e \times 4^a$   $\delta^a$   $\times 4^a$   $p^e$   $T^a$   $p^e$   $4^a$   $p^e$   $p^e$   $g^a$   $p^e$   $p^e$   $6^a$   $p^e$   $6^a$

*M. mag.* *M. mag.* *M. min.* *M. mag.* *M. min.* *M. mag.* *M. min.*  
 $p^e$   $p^e$   $T^a$   $p^e$   $s^e$   $T^a$   $p^e$   $s^e$   $T^a$   $p^e$   $g^a$   $\delta^a$   $p^e \times 4^a$   $\delta^a$   $p^e \times 4^a$   $T^a$   $p^e \times 4^a$   $T^a$

*M. mag.* *M. min.* *M. mag.* *M. min.* *M. mag.* *M. min.* *M. mag.*  
 $p^e$   $p^e$   $T^a$   $p^e$   $p^e$   $T^a$   $p^e$   $p^e$   $T^a$   $p^e$   $p^e$   $T^a$   $p^e$   $s^e$   $p^e$   $s^e$   $p^e$   $s^e$   $T^a$



*Modo minore. M. maggiore. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag.*  
*P<sup>e</sup> S<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> S<sup>e</sup>*

*M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min.*  
*P<sup>e</sup> P<sup>e</sup> S<sup>e</sup> P<sup>e</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup>*

*M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min.*  
*P<sup>e</sup> S<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> S<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> S<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> S<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> S<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup>*



NATURALE COLLEGAMENTO DELL' ANOMALO ACCORDO DI SENSIBILE DEL MODO  
MAGGIORE E DI 2.<sup>a</sup> DEL MODO MINORE.

*N.º 42.*

Modo maggiore. orvero M. minore. M. mag. M. minore.

s.º T.ª 7.ª P.º T.ª 7.ª P.º T.ª 2.º s.º T.ª 7.ª 5.ª 2.ª P.º

INGANNI da SENSIBILE a SENSIBILE, o da SENSIBILE a 2.<sup>a</sup>, o da 2.<sup>a</sup> a 2.<sup>a</sup>, o da  
×4.<sup>a</sup> a ×4.<sup>a</sup> PER VIA DI BEMOLLI.

GEN. 2.º RIV. 2.º RIV. GEN. 1.º RIV. GEN.

s.º s.º T.ª s.º s.º T.ª s.º s.º T.ª

INGANNI da SENSIBILE a SENSIBILE, o da SENSIBILE a 2.<sup>a</sup>, o da 2.<sup>a</sup> a 2.<sup>a</sup>, o da  
×4.<sup>a</sup> a ×4.<sup>a</sup> PER VIA DI DIESIS.

GEN. e 2.º RIV. 2.º e GEN. 1.º e 2.º

s.º s.º T.ª s.º s.º T.ª s.º s.º T.ª



## ALTRI DIVERSI INGANNI

s<sup>e</sup> s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> 3<sup>a</sup> T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> P<sup>e</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> s<sup>e</sup> 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup>

Gen: e 2<sup>o</sup> riv. 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> riv. 2<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> riv. 3<sup>o</sup> riv. e Gen. Gen. e 2<sup>o</sup> riv.

(a) s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> (b) 2<sup>a</sup> T<sup>a</sup>

preparaz. preparaz.

1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> riv. 2<sup>o</sup> riv. e Gen. 3<sup>o</sup> e 1<sup>o</sup> riv.

(a) 2<sup>a</sup> T<sup>a</sup> (b) 2<sup>a</sup> T<sup>a</sup>

preparaz. preparaz.

- (a) Sia la denominazione di quest' accordo o di sensibile, o di 2<sup>a</sup>, o di 4<sup>a</sup>, il 1<sup>o</sup> ed il 2<sup>o</sup> de' suoi rivolti prepareranno la cadenza allorchè ingannano la risoluzione portandosi al 2<sup>o</sup> rivolto di tonica.
- (b) Così il generatore, che il 1<sup>o</sup> rivolto prepareranno la cadenza ingannando la risoluzione sul 2<sup>o</sup> rivolto di tonica.

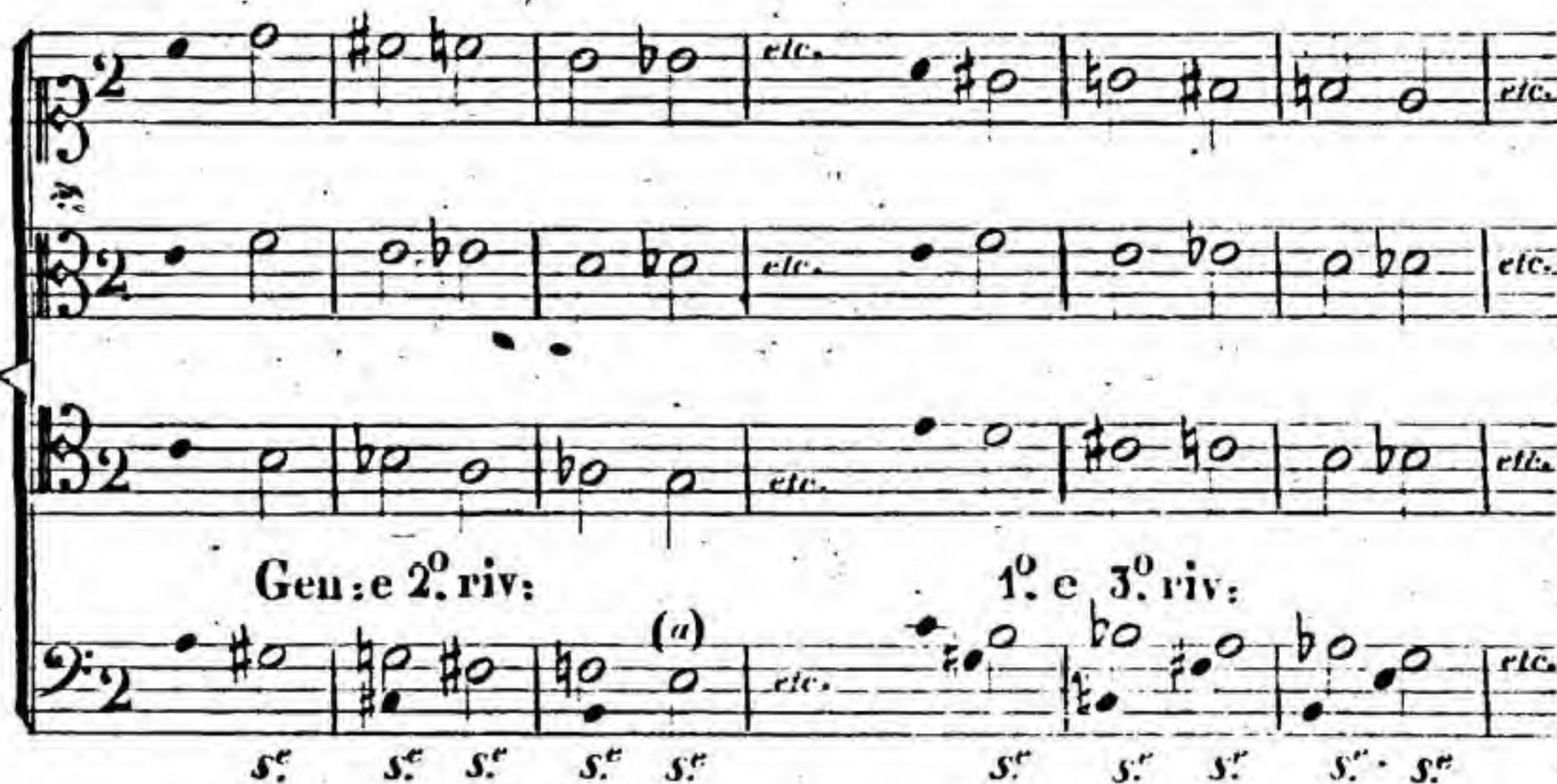


SETTIMA DIMINUITA SULLA SENSIBILE,  $E \times 4^{\text{ta}}$  DEI DUE MODI.

N.º 43.

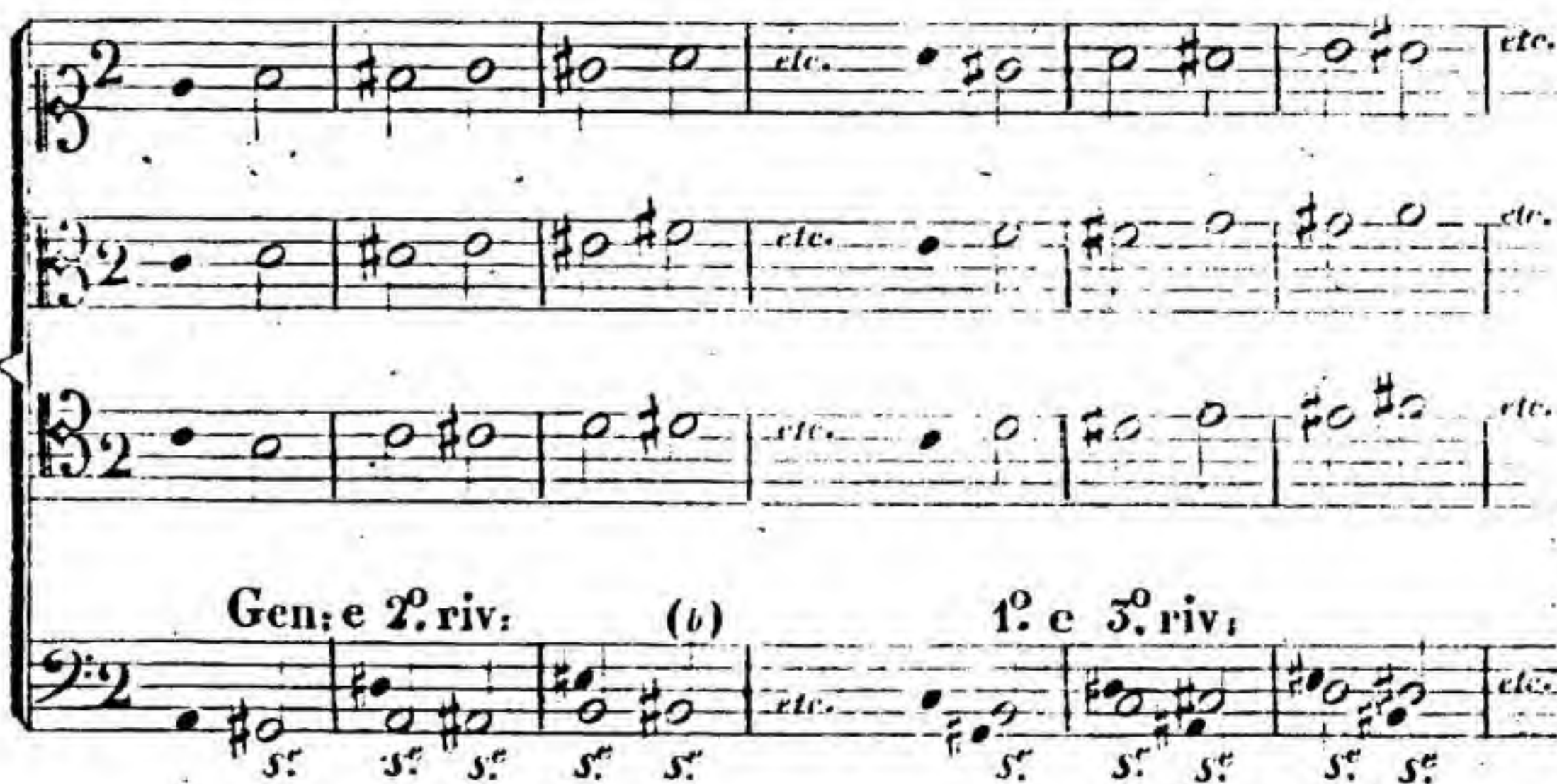


INGANNI DA UNA AD ALTRA SENSIBILE PER VIA DI BEMOLLI.



(a) Progredendo il basso dal generatore al 2.º rivolto, e dal 1.º al 3.º, le parti, pel miglior ordine, lo seguiranno di moto retto; dal che ne verrà una progressione di scale cromatiche in tutte le parti molto proprie al genere molle e patetico.

INGANNI DA UNA AD ALTRA SENSIBILE PER VIA DI DIESIS.



(b) Per le sopradette ragioni le parti seguono il moto del basso, da cui nasce un effetto tutto contrario al precedente.



# INGANNI PRODOTTI DALLA TRASPOSIZIONE ENARMONICA.

*s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> s<sup>e</sup> T<sup>a</sup>*

## SCOMPOSIZIONE DELLA 7.<sup>ma</sup> DIMINUITA TRASFORMATA IN PRODUCENTE E VICEVERSA.

*x 4.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>*

## INGANNI DI 7.<sup>ma</sup> DIMINUITA CHE PREPARANO LA CADENZA NEL MODO MAGGIORE.

*s<sup>e</sup> T<sup>a</sup> (a) 1.<sup>o</sup> e 2.<sup>o</sup> riv. 2.<sup>o</sup> e 2.<sup>o</sup> riv. s<sup>e</sup> preparaz. T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> preparaz. T<sup>a</sup> s<sup>e</sup> T<sup>a</sup>*

(a) Il 1.<sup>o</sup> rivolto di 7.<sup>a</sup> che inganna sul 2.<sup>o</sup> della tonica, come pure il 2.<sup>o</sup> della 7.<sup>a</sup> che parimenti inganna sul 2.<sup>o</sup> della tonica, vengono da alcuni usati nella preparazione alla cadenza del solo modo maggiore.



## ALTRI CHE PREPARANO LA CADENZA NEL MODO MAGGIORE E MINORE.

(a) Gen: e 2º riv: 1º e 2º riv:

*x4ª preparaz. Tª* *x4ª preparaz. Tª*

- (a) Il generatore sulla  $x4^a$ , ed il suo 1º rivolto sono i due accordi più usati nella preparazione della cadenza, sì perchè servono ad ambidue i modi, che per essere preferibile la denominazione di  $x4^a$  dell'istesso modo, alla sensibile di un modo estraneo.

## ALTRI INGANNI CHE PREPARANO LA CADENZA COLLA SCOMPOSIZIONE DELLA 7ª DIMINUITA

Gen: e 2º riv: 1º e 2º riv:

*x4ª preparaz. Tª* *x4ª preparaz. Tª* *x4ª Tª* *x4ª Tª*

## ALTRI DIVERSI INGANNI.

*Sª Pª Tª Sª Sª Tª Sª Pª Tª Sª Sª Tª Sª Pª Tª*



## N. 44.

## TONICA DA SEMITUONO A SEMITUONO IN SU.

(a)

$T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$

(a) Questa modulazione di 3<sup>a</sup> specie riesce alquanto asprezza a cagione delle spiacevoli relazioni che nascono fra le toniche maggiori e le producenti, e dall'una all'altra tonica.

(b)

$T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$

(b) Non producendo il collegamento delle toniche minori e producenti veruna cattiva relazione, la modulazione sarà dolceissima.

(c)

$T^a$   $T^a$   $6^a$   $P^c$   $T^a$   $T^a$   $6^a$   $P^c$   $T^a$   $T^a$   $6^a$   $P^c$   $T^a$

(c) Questa medesima modulazione formata dalla 2<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> specie allontanata qualunque spiacevole relazione a motivo della triadè minore che succede alla maggiore.

(d)

$T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$   $P^c$   $T^a$

(d) La consuetudine che ha fatto l'orecchio di accogliere l'accordo di 6<sup>a</sup> eccedente segnato colle notine come una preparazione alla cadenza del modo impresso, rende più grato l'inganno, allorchè viene trasformato in una produttrice apportatrice di una modulazione di terza specie.



# QUINTA DEL MODO MINORE DA SEMITUONO A SEMITUONO IN GIÙ.

(a)

$T^a$   $x 4^a$   $5^a$   $x 4^a$   $5^a$   $x 4^a$   $5^a$   $x 4^a$   $5^a$

(a) Così l'accordo di 7.<sup>a</sup> producente, sempre sentito con piacere, produce un' ottima modulazione di 1.<sup>a</sup> specie allorquando è trasformato in quello di 6.<sup>a</sup> eccedente.

## SCALE CROMATICHE CONTRARIE.

(b)

$5^a$   $p^e$   $5^a$   $x 4^a$   $5^a$   $x 4^a$   $5^a$   $p^e$   $5^a$   $x 4^a$   $5^a$   $x 4^a$   $5^a$   $p^e$   $5^a$   $x 4^a$

$5^a$   $x 4^a$   $5^a$   $p^e$   $5^a$   $x 4^a$   $5^a$   $x 4^a$   $5^a$

(b) Gli accordi di 6.<sup>a</sup> eccedente, e di 7.<sup>a</sup> diminuita trasformati col mezzo della trasposizione, danno, il primo una modulazione di 2.<sup>a</sup> specie, e il secondo una di 3.<sup>a</sup>. Non si calcoleranno le quinte coperte sì naturali che di diversa specie giacchè non feriscono l'udito.



# TONICA DA TUONO A TUONO IN SU.

(a) Questa modulazione essendo larga, poichè da tuono a tuono vi succedono tre accordi conducenti più o meno alla tonica, l'orecchio non sente tanto la ruvidezza propria della modulazione di 2.<sup>a</sup> specie per via di diesis.

# TONICA DA TUONO A TUONO IN GIÙ.

(b) Questa modulazione di 2.<sup>a</sup> specie, per via di bemolli, è di ottimo effetto.

# TONICA DA TERZA A TERZA MINORE IN SU.

(c) L'ottava divisa in quattro terze minori presenta una modulazione di 2.<sup>a</sup> specie piacevolissima, perchè è preparata dalla tonica minore, e perchè va per via di bemolli.

# TONICA DA TERZA A TERZA MINORE IN GIÙ.

(d) Questa modulazione è come la precedente, di 2.<sup>a</sup> specie, ma lascia qualche agrezza perchè va per la via de' diesis.



# SCALA CROMATICA CHE TROVA LA TONICA DA 3.<sup>a</sup> A 3.<sup>a</sup> MINORE IN SU E IN GIÙ.

(a) Questa modulazione formata della 1.<sup>a</sup> specie dalla producente alla 4.<sup>a</sup> alterata, e di 2.<sup>a</sup> specie dalla tonica alla producente, dà un effetto altrettanto maggiore in forza della gran quiete in cui sono le parti.

## TONICA DA TERZA A TERZA MAGGIORE IN SU.

(b) L'ottava divisa in tre terze maggiori presenta una modulazione di quattro accidenti formata di 2.<sup>a</sup> e 1.<sup>a</sup> specie; ma siccome va per via di diesis lascia non so che di rincrescevole, sebbene la tonica maggiore la prepari.

## TONICA DA TERZA A TERZA MAGGIORE IN GIÙ.

(c) La modulazione di terze maggiori discendenti è pure formata di 2.<sup>a</sup> e 1.<sup>a</sup> specie, ma caminando per la via de' bemolli si rende piacevolissima.



## RIFIORITURE DELLE DISSONANZE SECONDARIE.

N. 45.

7.<sup>a</sup> PRODUCENTE  
E SUO 3.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(a) La 7.<sup>a</sup> produtente, e il suo 3.<sup>o</sup> rivolto, non avendo limiti nella lor durata, lasciano un ampia libertà alla rifioritura.

5.<sup>a</sup> DIMINUITA E 4.<sup>a</sup> ECCEDENTE.

(b) La 5.<sup>a</sup> diminuita e il suo complemento, o 3.<sup>o</sup> rivolto, aprono una vasta strada alla rifioritura. La nota di salto marcata  $\times 4$  viene accolta dall'udito come nota buona, ovvero come 9.<sup>a</sup> di produtente.

7.<sup>a</sup> DIATONICA.

(c) La rifioritura della 7.<sup>a</sup> diatonica non ha nè la piacevolezza, nè la libertà delle passate dissonanze, e il suo complemento o 3.<sup>o</sup> rivolto è troppo duro per essere rifiorito.



7<sup>a</sup> DIMINUITA E 2<sup>a</sup> ECCEDENTE.

(a)

Musical score for example (a). It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a C-clef, showing a melodic line with notes and rests, with fingerings 1, 6, x2, 3 indicated below. The second staff is also in treble clef with a C-clef, showing a simpler melodic line. The third staff is in bass clef with a C-clef, showing a bass line. The fourth staff is in bass clef with a C-clef, showing a bass line. The tempo marking 'MODERATO.' is placed between the third and fourth staves.

(a) La 7<sup>a</sup> diminuita e il suo complemento si prestano ottimamente alla rifioritura d'ogni genere.

6<sup>a</sup> ECCEDENTE.

(b)

Musical score for example (b). It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a C-clef, showing a melodic line with notes and rests, with a 'x6' marking below. The second staff is in treble clef with a C-clef, showing a simpler melodic line. The third staff is in bass clef with a C-clef, showing a bass line. The fourth staff is in bass clef with a C-clef, showing a bass line. The tempo marking 'ADAGIO.' is placed between the third and fourth staves.

(b) La 6<sup>a</sup> eccedente dà pochissima libertà alla rifioritura, e nessuna il suo complemento.

5<sup>a</sup> ECCEDENTE, E 4<sup>a</sup> DIMINUITA.

(c)

Musical score for example (c). It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a C-clef, showing a melodic line with notes and rests, with 'x5' and '4' markings below. The second staff is in treble clef with a C-clef, showing a simpler melodic line. The third staff is in bass clef with a C-clef, showing a bass line. The fourth staff is in bass clef with a C-clef, showing a bass line. The tempo marking 'ADAGIO' is placed between the third and fourth staves.

(c) La 5<sup>a</sup> eccedente e il suo complemento non danno luogo che ad una ristretta rifioritura, anche in forza della prescritta durata della nuda dissonanza.



## RISOLUZIONI CAMBIATE E SOTTINTESE DELLE DISSONANZE SECONDARIE.

A musical score in C major, 2/4 time, marked *ANDANTE*. It consists of two staves. The upper staff contains four measures of music, each labeled with a letter in parentheses: (a), (b), (c), and (d). The lower staff contains four measures of music, each labeled with a letter in parentheses: (a), (b), (c), and (d). The notes in the upper staff are: (a) C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; (b) C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; (c) C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; (d) C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes in the lower staff are: (a) C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4; (b) C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4; (c) C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4; (d) C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

- (a) Le risoluzioni della 7<sup>a</sup> producente, e della 5<sup>a</sup> diminuita seguente, sono cambiate nella parte del basso.
- (b) Non si avrà scrupolo di fare due quinte di moto retto, qualora cadano sulle frazioni dei tempi, o sopra una poggatura o nota cattiva.
- (c) La 7<sup>a</sup> diatonica e la semidiatonica lasciano sottintendere le loro risoluzioni nel successivo accordo.
- (d) La risoluzione della 6<sup>a</sup> eccedente è cambiata, poichè si trova nel basso del successivo accordo.

## RISOLUZIONI CAMBIATE E SOTTINTESE DELLE DISSONANZE PRIMARIE.

A musical score in C major, 2/4 time, marked *ANDANTE*. It consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The lower staff contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are grouped into measures, with the first measure containing C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, and the subsequent measures containing D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

- (c) Le risoluzioni della 7<sup>a</sup> e della 9<sup>a</sup> sono cambiate nel basso del susseguente accordo, e le risoluzioni dell'11<sup>a</sup> e della 13<sup>a</sup> sono sottintese nel seguente accordo di risoluzione.

## RIFIORITURE DELLA 7<sup>a</sup> A DUE, A TRE E A QUATTRO.

A musical score in C major, 2/4 time, marked *MODERATO*. It consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The lower staff contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are grouped into measures, with the first measure containing C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, and the subsequent measures containing D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

- (f) Partendo dal principio che la 5<sup>a</sup> dev'essere posposta alla 3<sup>a</sup>, a due sole parti, sarà da preferirsi il salto dalla 7<sup>a</sup> alla 3<sup>a</sup> del fondamentale.
- (g) Quando la rifioritura discende di grado sulla 5<sup>a</sup> del fondamentale, questa può essere alterata, producendo così un semitono gradito.
- (h) Saltando la parte superiore dalla 7<sup>a</sup> alla 3<sup>a</sup>, e progredendo sino alla 5<sup>a</sup> del fondamentale, viene così a percorrere tutti i numeri integrali.
- (i) Passando l'arpeggio da un numero all'altro, viene così a completare l'accordo anche a due sole parti.
- (l) Questa rifioritura sarà piacevole a due parti, sebbene non vi siano altri numeri integrali che la 7<sup>a</sup> e la 3<sup>a</sup>.



## A TRE.

7 7 or 9 7 or 9 7 or 9

ANDANTE.

7 or 9 7 or 9

(a) Trovandosi già occupata la 3<sup>a</sup> del fondamentale, la rifioritura non avrà che a passare dalla 7<sup>a</sup> alla 5<sup>a</sup>, ancorché alterata, per complementare l'accordo a tre sole parti.

(b) Il salto dalla 7<sup>a</sup> alla 9<sup>a</sup> suppone la preparazione della 9<sup>a</sup>, colla 5<sup>a</sup> dell'accordo precedente.

## A QUATTRO

7 7 or 9 7 7 7

MODERATO

(c) A quattro parti la rifioritura trova l'accordo di 7<sup>a</sup> completo, e perciò non potrà a meno di passare su questo o quell'altro numero integrale, o giusto, o alterato, ciò che obbligherà le parti di mezzo a completare le armonie.



RIFIORITURE DELLA 9<sup>a</sup> a DUE, a TRE e a QUATTRO.

## A DUE.

(a)

9 9 orf: 9 orf: 9 orf:

MODERATO.

- (a) Non presentando l'accordo di 9<sup>a</sup> a due parti, che i soli estremi, la rifioritura indicherà l'accordo, percorrendo la 3<sup>a</sup>, la 5<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>.

## A TRE.

(b)

9 9 orf: 9 orf: 9 orf:

ANDANTE.

- (b) Accompagnandosi l'accordo di 9<sup>a</sup> a tre parti solitamente colla 3<sup>a</sup>, converrà raggiungere la rifioritura sulla 5<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>, essendo i due numeri mancanti.

## A QUATTRO.

(c)

9 9 9 9

MODERATO.

- (c) Essendo comunemente trattato l'accordo di 9<sup>a</sup> a quattro col puro accompagnamento della 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, la rifioritura completerà l'accordo toccandone la 7<sup>a</sup> o di salto o per grado.



RIFIORITURE DELL' 11.<sup>a</sup> a DUE, a TRE e a QUATTRO.

## A DUE.

11 11 orp. 11 orp. 11 orp.

ANDANTE.

(a) L'accordo di 11.<sup>a</sup> che va solitamente accompagnato dalla 5.<sup>a</sup>, a due parti abilita la rifioritura al salto sull'anzidetta 5.<sup>a</sup>, non che sugli altri numeri integrali.

## A TRE.

11 11 orp. 11 orp. 11 orp. 11 orp.

ANDANTE.

(b) Qui trovandosi la 5.<sup>a</sup>, la rifioritura dell'11.<sup>a</sup> completerà l'accordo cogli altri numeri.

## A QUATTRO.

11 11 orp. 11 orp. 11 orp. 11 orp.

9 9 orp. 9

ANDANTE.

(c) A quattro parti la rifioritura toccherà alternativamente tutti quei numeri integrali che veranno più in acconcio.



RIFIORITURA DELLA 13.<sup>a</sup> a DUE, a TRE e a QUATTRO.

## A DUE.

13 11 13 orp 11 13 orp 15 11 13 orp

ANDANTE.

- (a) La rifioritura sulla 13.<sup>a</sup> a due sole parti ammette il salto di 7.<sup>a</sup> in giù, o 7.<sup>a</sup> del generatore, non che le dissonanze o consonanze di grado o di salto che completano l'accordo.
- (b) Ecco una dolcissima dissonanza risolvete in un'altra piacevole, la quale poi prepara l'11.<sup>a</sup> che essa pure non ha urto dissonante.

## A TRE.

13 11 13 orp 13 11 11

ADAGIO.

## A QUATTRO.

13 11 13 11 11

13 13 15 13 9

9 11

ADAGIO.

- (c) Accompagnandosi la 13.<sup>a</sup> solitamente colla 3.<sup>a</sup>, o colla 7.<sup>a</sup>, o 9.<sup>a</sup>, o 11.<sup>a</sup>, il salto o estensione della rifioritura sarà regolata in ragione dell'accompagnamento che trovasi fra le tre, o quattro parti.